Sources et ressources pour le spectacle vivant

Rapport au Ministre de la Culture et de la Communication

Emmanuel Wallon

Paris, février 2006

- Tome premier -

L'éventail des missions

Rapport remis au Ministre en septembre 2005

Sommaire

Avertissement
RAISONS ET USAGES D’UNE ÉTUDE

1 - La commande

a) La demande ministérielle

L’enquête sur les centres de ressources du spectacle vivant (désignés ci-après par le sigle CR-SV ou CR) a été suscitée en 2003 par une requête de Sylvie Hubac, directrice de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS). Le cabinet ayant marqué son intérêt pour ce dossier, l’étude a été commandée par le ministre de la Culture et de la Communication (MCC), Jean-Jacques Aillagon, dans une lettre du 25 avril 2003, puis confirmée par son successeur Renaud Donnedieu de Vabres. Ayant pris ses fonctions à la tête de la DMDTS en 2004, Jérôme Bouët a bien voulu prolonger le délai de remise des conclusions, en accord avec le cabinet, devant l’ampleur de l’enquête en cours. Le secrétariat général de la direction, en la personne de René-Jacques Mayer, puis de Cécile Favarel-Garigues, ont apporté leur concours à sa mise en œuvre et à son bon déroulement. A leurs côtés, Françoise Bedel a entretenu le contact avec le chargé d’étude, Emmanuel Wallon, et avec ses deux collaboratrices, Eva Lovato et Elisabeth Elie, pendant la durée de leurs interventions respectives. Spécialiste des questions de médiation artistique et culturelle, la première a contribué à la rédaction du questionnaire, à la collecte et au tri des documents auprès des centres de ressources. Documentaliste de formation, la seconde a apporté ses connaissances à l’analyse des prestations d’information et de documentation, puis elle a saisi les réponses aux questionnaires, tout en concevant les outils informatiques qui permirent le traitement de ces données dans une base sous logiciel FileMakerPro, enfin sa conversion en langage PHP-MySQL et la construction d’un site Internet pour la communication en ligne.

L’Agence Rhône-Alpes de service aux entreprises culturelles (ARSEC), dirigée par Francis Esther et basée à Lyon, a offert son support administratif et logistique à l’étude en procédant à des consultations régulières avec le chargé d’étude. Celui-ci a également recouru à ses moyens propres (bureau, matériel informatique, moyens de communication, documentation). Son expérience à la présidence de l’association HorsLesMurs, de novembre 1998 à novembre 2003 l’avait familiarisé avec l’offre et les méthodes des centres de ressources. En qualité d’enseignant à l’Université Paris X-Nanterre – auprès des départements de science politique, de sociologie, d’arts du spectacle et d’éducation permanente, tout particulièrement pour les filières “Administration du spectacle vivant” et “Economie et gestion de projets musicaux” -, en tant que chercheur spécialisé dans le champ des politiques culturelles, il avait dans son activité principale l’occasion d’interpréter et d’encadrer des demandes de niveaux variés, émanant d’étudiants aussi bien que d’enseignants et de professionnels.

b) La nature des structures étudiées

L’étude a débuté par une analyse d’ensemble du champ considéré, afin de tracer des aires disciplinaires (musiques dites savantes, musiques dites populaires, opéra et chant, danse, théâtre, marionnettes et manipulation d’objets, cirque, arts de la rue, mime, conte), d’identifier des modes d’intervention (information, documentation, conseil, prestations physiques), de

situer les pôles structurants (dits aussi “têtes de réseaux”), de dessiner des réseaux de partenariat et d’apprécier les perspectives de coopération. Ce travail de repérage et d’analyse a permis de constituer un répertoire, de construire des catégories d’opérateurs (“généralistes”, “spécialistes”, “partenaires”, “relais territoriaux”, “réseaux européens”, etc.), puis de sélectionner l’échantillon d’une cinquantaine de structures qui devait faire l’objet d’une enquête attentive.

La rédaction du questionnaire avec son mode d’emploi à l’attention des responsables des organismes, la confection d’une liste-type de documents à fournir, la réalisation d’un autre questionnaire – facultatif cette fois – pour ceux qui se déclaraient prêts à interroger leur propre public sur les motifs et les objets de leurs visites, enfin la mise au point d’une grille d’évaluation des sites Internet à usage de l’équipe d’étude représentèrent les étapes suivantes.

Conformément au souhait du ministre, un gros plan a été effectué sur trois associations, le Centre national du théâtre (CNT), Information et ressources pour les musiques actuelles (IRMA), HorsLesMurs (HLM). Par souci de cohérence, leur rôle structurant ne faisant aucun doute, l’observation a porté avec autant de soin sur deux établissements publics, la Cité de la musique et le Centre national de la danse (CND).

D’autres disciplines présentaient des cas particuliers à circonscrire avec prudence: le théâtre de marionnettes, le théâtre itinérant, le théâtre pour le jeune public, le théâtre lyrique, la chanson, le mime, les arts du récit. Les structures actives dans ces branches ont été examinées du point de vue de leur rôle en matière d’information.

A côté des pôles ainsi privilégiés dans chaque domaine artistique, les établissements dispensant des connaissances de portée plus globale ont été appréhendés en proportion de leur importance et de leur pertinence dans le secteur de la musique et du spectacle. Autour des centres spécialisés d’une part, des organes généralistes d’autre part, le recensement s’est prolongé bien au delà de la cinquantaine de cas retenus au préalable. Au total, ce sont plusieurs centaines d’entités que le rapport décrit et dont le répertoire cite les coordonnées postales, téléphoniques et électroniques.

c) Les rapports antérieurs et les études en cours

Suggérant que le ministère de la Culture recourait d’autant plus à l’expertise que sa perplexité augmentait devant certains dossiers, le magazine *La Scène* (n° 36, mars 2005) ironisait sur la “valse des rapports”. Il faut au contraire prendre au sérieux cet effort de réflexion. Le chargé d’étude a eu accès à des comptes-rendus d’inspection et d’évaluation déposés à la Médiathèque de la DMDTS sur plusieurs des structures étudiées, par exemple sur le Centre national des arts du cirque et le Hall de la chanson. Il n’a pas eu connaissance de notes ou de documents qui auraient été rédigés sur certaines d’entre elles pendant la durée de sa propre mission. Il a en revanche été autorisé à lire dès leur achèvement d’autres études réalisées en parallèle sur des sujets qui pouvaient présenter quelque rapport avec le sien : Il en alla ainsi pour l’étude de Nicole Pot (ex-Délégation au développement et à l’action territoriale, DDAT) sur la restructuration des services centraux voués au développement, aux études, à la recherche et à l’action internationale, celle d’Agnès Faure (Direction de l’administration générale, DAG) sur la coordination des moyens documentaires du ministère, celle de Patrick Ciercolès (DMDTS) sur les missions de communication externe et interne des directions, celle de Dominique Forette (membre du Conseil économique et social) sur le rôle du Centre national du jazz, de la chanson et des variétés (CNV) en matière de ressources.

Mais tout d’abord il eut grand profit à lire l’étude antérieure sur le même sujet, menée à bien en 1999 par Pascale Canivet pour le compte de la DMDTS. Commandé par Dominique Wallon, cet “Etat des lieux comparé des centres de ressources sur le spectacle vivant” (ARSEC, novembre 1999, polygraphié, 135 pages hors annexes) demandait certes à être approfondi, actualisé, augmenté d’analyses et de propositions. Il n’en contenait pas moins

nombre d’observations utiles dont le rédacteur de *La Lettre du spectacle* (n°84, 24 novembre 2002) estimait à regret qu’elles avaient fini “dans les placard de la DMDTS”.

D’autres documents ont accompagné la réflexion tout au long de l’enquête. Il s’agit bien sûr du rapport de Bernard Latarjet, “Pour un débat national sur l’avenir du spectacle vivant” (Compte-rendu de mission, MCC, avril 2004, polygraphié, 74 pages, annexes comprises) dont il faut saluer le regard lucide et la liberté de ton, des “Propositions pour préparer l’avenir du spectacle vivant” diffusées par le ministère (sous la coordination de Jean Carabalona, DMDTS, septembre 2004, polygraphié, 98 pages) et aussitôt discutées par les professionnels, mais aussi des rapports successifs sur l’assurance-chômage des intermittents du spectacle, des comptes-rendus de réunions nationales ou régionales (notamment les rencontres organisées à Nantes en 2004 par le magazine *La Scène*, ou encore les Assises régionales de la culture en Ile-de-France, convoquées par le conseil régional le 10 février 2005, et de leurs journées préparatoires des 7 et 8 octobre 2004). Le rapport que le Commissariat au Plan a demandé au groupe Orfeo sur “La professionnalité dans les arts de la scène”, remis en 2005, a été peu exploité en revanche, dans la mesure où il semblait préférable de se reporter directement aux sources dont il propose une synthèse assortie d’éléments glanés dans des entretiens individuels.

2 - Les finalités

Un rapport peut connaître des sorts plus ou moins enviables. Les exemple abondent, de documents longuement délibérés, approuvés en haut lieu puis largement commentés, dont les conclusions ont été pourtant démenties par des décisions arrêtées suivant d’autres priorités. Le ministre de la Culture commande sans doute moins d’études que son homologue de l’Equipement, mais en ce qui concerne le spectacle vivant le rythme fut intense de 2003 à 2005, avec des textes de qualité, signés notamment par Bernard Latarjet ou par Jean-Paul Guillot, qui abordèrent les perspectives de la production et de la diffusion, ou les problèmes de l’emploi. Les maux qu’ils ont constatés appellent des remèdes qui n’ont pas toujours été identifiés. La concertation, mais aussi les controverses continueront longtemps entre les protagonistes de la branche, dans la presse professionnelle et les enceintes parlementaires. L’incertitude qui perdure sur les sujets économiques ne saurait empêcher de traiter les thèmes circonvoisins, bien au contraire. Les milieux de la musique et de la scène ne peuvent s’offrir le luxe d’une information imprécise et d’une assistance incomplète. Leur esprit d’initiative requiert des ressources intellectuelles d’une grande fiabilité. Il est donc temps d’ouvrir avec eux les dossiers de la documentation et du conseil, de la statistique et de la recherche, de l’édition et de la formation. Tel est l’enjeu d’une réflexion sur les centres de ressources.

En général, le rapporteur soucieux d’être suivi dans ses recommandations doit prendre trois précautions : tout d’abord en limiter le nombre, à la fois pour attirer l’attention de l’exécutif sur les questions essentielles et pour rassurer les argentiers de l’Etat ; ensuite en concentrer l’énoncé dans un bref résumé, afin qu’elles soient répercutées dans toutes les sphères où elles pourront faire débat ; enfin les présenter avec des tons dégradés, en sorte de laisser le choix entre des mesures prudentes et des solutions radicales. Mais dans le cas présent, l’enquête passe en revue un très grand nombre d’organismes et de problématiques. L’analyse aurait souffert d’une séparation trop grande entre les faits et les idées. Il était tentant de sacrifier longuement à la description avant d’asséner quelques propositions. Un plan plus respectueux de la complexité des circuits de la connaissance a été adopté. Pour en faciliter la consultation, il fallait prendre le risque de quelques répétitions. La lecture s’effectue donc au moyen de plusieurs entrées, par structures et par thèmes. Chaque partie a été conçue de manière à se suffire à elle-même. Un lecteur pressé cherchera immédiatement dans la version imprimée la rubrique et la notice consacrées au centre de ressources le plus

proche de ses préoccupations, avant de se reporter aux chapitres de fond. Avec un peu plus de temps, il cherchera toutes les occurrences de son sigle ou d'un mot représentatif dans les différents fichiers de la version électronique. Cette attitude sera celle des spécialistes, y compris les responsables des CR-SV qui sauront faire la part des opinions qui n'engagent que le rapporteur, des observations qui relèvent de leur propre appréciation et des jugements qui interpellent directement les tutelles. Ces dernières sont bien sûr invitées à un examen en profondeur. Des passages synthétiques ont été ménagés à leur intention, ainsi qu'un résumé soulignant les principaux axes et arguments du raisonnement.

En définitive, pour mieux répondre à l'attente du ministre, c'est à tous les passionnés de musique, d'opéra, de théâtre, de danse, de cirque, de marionnettes et d'arts de la rue qu'on a songé. Il s'agissait de leur servir de guide dans ces réserves de savoir et ces laboratoires de projets que veulent être les centres de ressources du spectacle vivant, pour qu'ils puissent mieux les utiliser. Nous avons aussi pensé personnellement aux responsables de ces derniers, afin d'inciter chacun, selon l'exigence et l'influence qui le distinguent, à les faire évoluer vers encore plus d'efficacité. Mais s'il subsiste un destin enviable pour un travail de cette espèce, hors le rayon des archives classées “sans suite” ou la vitrine d'un hypothétique musée des arts de la scène, c'est surtout de compléter la panoplie des moyens documentaires existants, en servant à son tour d'outil pour la connaissance des ressources disponibles et d'instrument pour l'amélioration des services rendus.

a) <u>De l'analyse à la décision</u>

Pour le non-initié, l'inventaire des moyens de connaissance à la disposition des praticiens de la musique et des acteurs du spectacle vivant commence par des constats troublants. Les lieux de ressources semblent aussi nombreux que leurs fonctions paraissent difficiles à discerner. D'un organisme à l'autre, les correspondances sont multiples et les compétences faiblement délimitées. Le terme même de centre de ressources, renié par des établissement regorgeant d'ouvrages et de dossiers, est revendiqué par des structures ne disposant que d'étagères mal garnies. Des tables d'orientation existent un peu partout. Si le solliciteur y obtient aisément un renseignement spécifique, il en repart plus difficilement avec une claire vision du parcours par lequel poursuivre sa recherche. Autrement dit, l'usager pâtit d'un manque de documentation sur la documentation.

Imaginons un instant le voyageur qui pénètre dans un bureau de vente de la SNCF. Les horaires des principaux itinéraires l'attendent sur des dépliants dont la lisibilité laisse peut-être à désirer, mais qui se présentent sous une même apparence et se déchiffrent suivant les mêmes codes. Aidé de ses écrans, un employé pourra lui fournir les compléments qu'appelle son projet de départ, après un délai d'attente raisonnable, sans qu'il ait besoin de décliner ses états de services, le motif de son trajet ou les garanties dont il s'entoure pour l'effectuer. Regardons maintenant le praticien - amateur ou chevronné – qui entre dans un centre d'information et de documentation (CID) auprès d'une DRAC, un point d'information jeunesse, un centre régional ou local de documentation pédagogique (CRDP ou CLDP), une médiathèque municipale ou même un pôle de ressources spécialisé. Des feuilles volantes, des prospectus de tous formats, des plaquettes de saison, des dossiers composites, des guides épais et des catalogues complexes lui tiendront compagnie, jusqu'à ce qu'un membre du personnel ait le temps d'interpréter sa demande et de lui fournir des réponses adaptées. Il ne lui sera remis aucun document officiel synthétisant l'offre de ressources par disciplines ou par régions. La collection de livrets qu'il emportera peut-être sera aussi hétéroclite qu'incomplète. La satisfaction de sa curiosité reposera surtout sur la qualité d'un conseil individualisé, dont il faut certes souligner qu'elle est fréquemment au rendez-vous. Encore doit-on compter sur la patience et l'écoute d'un agent, qui permettront de traiter la requête à son juste niveau, avec le secours de listes d'adresses, de bibliographies sur mesure, de notices explicatives et de foires

aux questions (FAQ). A ce jeu-là, l'habitant de Paris est mieux servi que le citoyen de Saint-Étienne, lui-même privilégié par rapport au résident de Montluçon. En supposant qu'ils ont pareillement accès à des lignes à haut débit, ces trois-là se retrouvent en revanche à égalité pour filtrer l'information au tamis d'Internet. Mais il leur faudra faire assaut d'astuce pour repérer les portails par où passer, les sites sur lesquels s'attarder, les écrans à consulter et les fichiers à télécharger. Un détail en dit long sur les pièges que cèle encore la toile pour les gens trop pressés : une dizaine de "clics" de souris sont parfois nécessaires pour voir enfin s'afficher l'adresse postale et le téléphone, ou pour dérouler le sigle exact d'un organisme dont on a déniché le site.

Prestataires d'informations détaillées sur leur environnement artistique, les centres de ressources omettent souvent de renseigner le visiteur, l'internaute ou le lecteur sur eux-mêmes. Pour retracer leur histoire et décrire leurs richesses, il faut rassembler des éléments éparpillés dans des brochures, des rapports d'activité et des bases de données.

L'enquête conduite ici a donc procédé à travers une multiplicité de sources. Elle a d'abord réuni les ouvrages, articles et textes de littérature grise disponibles sur le sujet. Elle a aussi puisé dans la mémoire écrite du ministère, abondante en rapports, comptes-rendus d'inspection, dossiers et bilans, mais éclatée entre plusieurs services et documentations. La collecte de documents – édités ou internes – a ensuite été effectuée auprès d'une cinquantaine de structures, avec le concours d'Eva Lovato. L'étude a progressé ensuite au moyen de questionnaires approfondis, soumis aux mêmes organismes. Un grand nombre d'entre eux ont été visités de manière systématique, à plusieurs reprises dans le cas des cinq établissements cités plus haut. Souvent la consultation des fichiers et des collections fut menée en qualité de simple usager, afin d'éprouver les prestations en situation réelle. Plus de 250 responsables ont été rencontrés lors d'entretiens donnant lieu à prises de notes, d'avril à novembre 2003. L'année qui suivit fut mise à profit pour dépouiller et recouper toutes ces informations, mais aussi pour solliciter de nouveaux points de vue auprès d'une cinquantaine de professionnels. Des outils d'analyse comparative ont alors été bâtis grâce à l'intervention hautement qualifiée d'Elisabeth Elie : bases descriptives, tableaux croisés. Enfin, les sites Internet ont tous été inspectés en sorte de compléter et d'actualiser les données recueillies. Pendant ce temps un suivi régulier de la presse spécialisée a permis de tenir compte des principales modifications survenues dans l'organisation des CR-SV.

En résumé, c'est en dressant du point de vue d'un utilisateur moyennement averti l'inventaire des sources et ressources du spectacle vivant à l'échelle de la France que l'on a pu recenser les lacunes, analyser les dispositifs et préparer des solutions.

b) Des instruments pour l'action

La durée d'un tel chantier, entrepris en parallèle d'activités d'enseignement et de recherche portant sur les politiques culturelles et le spectacle vivant, a pu inquiéter l'administration et intriguer une partie de la profession. L'une et l'autre comprendront mieux la démarche au vu de son issue. Malgré sa longueur, le processus est resté tendu vers l'action : chaque partie, chaque sous-partie de l'étude comprend ses propres préconisations, ce qui a permis d'en ramasser les conclusions proprement dites. Les trois supports qui restituent les résultats composent un tout dont chaque ensemble peut cependant être appréhendé de manière autonome : 1) une documentation classée sur cinquante centres de ressources a été déposée à la Médiathèque de la DMDTS à l'été 2004 ; 2) une base de données présentant en détail chacun de ces organismes (origines, missions, statuts, organigrammes, locaux, budgets, ressources documentaires, activités d'étude, de conseil et de formation), avec les tableaux comparatifs de leurs prestations, a été remise au même moment à la DMDTS ; 3) un site Internet, construit par Elisabeth Elie sous un logiciel propice à une actualisation continue et mutualisée, a été mis en ligne à titre expérimental en octobre 2004, pour donner accès à cette

base de données, aux annexes (bibliographie, annuaire de liens, publication des centres et à des extraits du rapport ; 4) le présent rapport fut écrit en 2004, puis complété, révisé et corrigé de janvier à juin 2005.

En dehors des monographies rassemblées dans le second tome, une connaissance plus précise reste donc accessible par le biais des annexes et des tableaux, grâce à la bibliographie, à l'annuaire raisonné des sites Internet, aux dossiers documentaires classés, à la base de données raisonnée livrés à l'appui du rapport. Ce catalogue des ressources du spectacle prétend faciliter la tâche du ministre, de ses directions centrales et déconcentrées, des responsables des centres, des professionnels des disciplines couvertes par leurs activités, enfin des spécialistes et des chercheurs. Les directeurs des centres de ressources sont invités à en extraire d'un commun effort un guide plus maniable, à l'intention de leurs nombreux usagers, qui pourrait être tenu gratuitement à portée de l'étudiant et de l'artiste, de l'auteur et de l'auditeur, de l'élève, de l'interprète, de l'administrateur, de l'élu… dans les CR-SV, les CID, des documentations et des bibliothèques, mais aussi sur des lieux de spectacle et des festivals. Imprimé sous un format de poche, révisé et réédité tous les deux ans, ce mémento de la ressource pourrait aisément être joint (par exemple sous forme d'encart) aux guides publiés par les différents CR-SV. Sa version électronique serait à la fois consultable en ligne et téléchargeable sur un site servant de plate-forme commune à ces centres, dont la maquette a déjà été mise à l'essai. Les lecteurs qui voudraient en savoir davantage se verraient renvoyés aux centres de ressources eux-mêmes, qui pourront leur procurer des compléments d'information avec les tout derniers chiffres.

Ces lignes expliquent pourquoi nous plaidons pour la publication intégrale et la mise en ligne de ce rapport sur le site du ministère. En prévision de cette communication, les jugements sur les performances des différentes structures ont été exonérés de toute considération d'ordre individuels. Il serait en effet injuste et inepte de masquer les débats d'orientation sous des querelles de personnes et des disputes d'écoles.

Une démarche d'évaluation ne saurait pour autant se borner à un rapport assorti de fichiers électroniques. Le chargé d'étude reste à la disposition du cabinet pour les suites qu'il voudra bien lui donner, en particulier pour l'examen des priorités et des stratégies. Quelques éléments sont réservés à la discrétion de la DMDTS : ils concernent l'analyse conjoncturelle de telle structure, les choix méthodologiques pour l'exercice de la tutelle, la mise au point de programmes de coopération entre les CR-SV. D'autres compléments d'appréciation seront apportés oralement à la demande du ministère, qu'ils portent sur l'état des lieux d'un centre de ressources ou sur l'analyse d'un problème transversal comme les statistiques, le patrimoine et les archives, la documentation, la numérisation et la communication en ligne des données, les publications, la formation continue, la recherche, les échanges internationaux. Enfin le rapporteur reste à l'écoute des directeurs des CR-SV et responsables de pôles de documentation ou de conseil, s'ils souhaitent son avis sur le développement de leur partenariat et la mise en œuvre de leurs projets.

Les imprécisions et inexactitudes qui subsistent inévitablement dans un rapport couvrant un domaine aussi vaste justifieront des rectificatifs de la part des personnes compétentes. Nous espérons que ces mises au point ne seront pas faites dans un esprit purement défensif, mais dans le souci de nuancer les bilans et d'avancer des propositions adaptées.

3 - La méthodologie

a) Les entretiens

Les visites des centres de ressources et l'analyse de leurs moyens et de leurs actions a été effectuée en compagnie de leurs responsables (directeurs et collaborateurs chargés de la documentation ou du conseil) : d'une durée de une à plusieurs heures selon les cas, les

auditions ont porté sur l'histoire des structures, les acquis, les bilans, les projets, les partenariats. Pour apprécier la demande et les moyens de la satisfaire, des entretiens complémentaires ont eu lieu avec un grand nombre de professionnels issus des métiers du spectacle, des experts en musicologie et en arts du spectacle, des journalistes spécialisés, des enseignants, des élus, des responsables publics (en fonction ou non), enfin avec des usagers des bibliothèques et des centres de documentation.

Des consultations ont été également menées auprès des agents du ministère chargés de la tutelle des différents CR. Pour appréhender la complexité de l'articulation entre les fonctions d'information, de documentation et de conseil et les missions de l'administration centrale, il suffit de retracer la répartition des responsabilités entre les trois sous directions de la DMDTS (désignées par le sigle usité en interne) et leurs bureaux respectifs (nommés et numérotés, tels qu'ils figurent sur l'organigramme de 2004). Si la structure des sous-directions est relativement stable depuis la fusion de 1998, il n'en va pas de même pour l'état-major de direction dont la configuration a évolué d'un cabinet à l'autre et d'un directeur à l'autre. C'est pourquoi certaines fonctions sont mentionnées entre crochets.

Liens de tutelle entre les centres de ressources et la DMDTS

Directeur : Mission de la communication
[Directeur adjoint]
[Chargé(s) de mission ou conseillers]

Secrétariat général : Observatoire des politiques du spectacle vivant

Service de l'inspection et de l'évaluation (SIE) : Médiathèque de la DMDTS

Sous-direction de la création et des activités artistiques (CAA)
Bureau des écritures et de la recherche (CAA1) : CDMC
Bureau de la production et de la création artistique (CAA2) : Opéra de Paris, Comédie-Française (mais aussi Théâtre national de l'Odéon)
Bureau de la diffusion et des lieux (CAA3) : HLM, Théâtre de la marionnette à Paris, CITI

Sous-direction des enseignements et des pratiques artistiques (EPA)
Bureau du patrimoine et de la mémoire (EPA3) : CNT, CND, Cité de la musique, Hall de la chanson, CMBV, Maison Jean Vilar

Sous-direction de la formation professionnelle et des entreprises culturelles (FPE)
Bureau de l'enseignement supérieur et de la formation professionnelle (FPE1) : IIM, CNAC (mais aussi CNSMDP, CNSMDL, CNSAD, etc.)
Bureau des affaires juridiques, de l'économie et des industries culturelles (FPE2) : IRMA, THEMAA, CNV

Seule l'attribution des subventions est prise en compte dans le tableau ci-dessus, étant entendu qu'un CR-SV peut normalement communiquer avec plusieurs services selon les dossiers abordés. Un autre moyen de marquer les liens de tutelles aurait consisté à identifier les fonctionnaires qui représentent la direction dans les conseils d'administration des établissements. Cela aurait été une cause de confusions, dans la mesure où la participation à ces instances évolue d'une réunion à l'autre, en fonction de l'importance des sujets inscrits à l'ordre du jour mais aussi des contraintes d'agenda. En règle générale, les statuts des associations liées à la DMDTS prévoient pour cette dernière la présence de deux membres de

droit au moins. Souvent empêché(e), le directeur ou la directrice délègue un(e) sous-directeur(trice) ou un chef de bureau ; le second siège peut être occupé par un(e) inspecteur(trice) compétent(e) dans le domaine artistique considéré ou un autre agent du bureau concerné. Cette participation a tendance à être renforcée en nombre et en niveau dans les organes délibérants des établissements publics.

Il est fréquent que d'autres fonctionnaires ou contractuels de l'Etat siègent parmi les membres de droit au nom d'une direction d'administration centrale intéressée à l'activité du CR-SV (DAPA, DMF, DDL, DDAI notamment). En principe, le contrôle exercé par le ministère sur les modifications de statuts, le choix des personnalités qualifiées et l'élection à la présidence de l'organisme, de même que l'agrément accordé à tout nouveau directeur par le ministre ou par son cabinet, le met à l'abri, sauf circonstances exceptionnelles, du risque de se retrouver en minorité sur un vote crucial. Lorsque cette situation se présente néanmoins, la DMDTS garde toute latitude de faire respecter son point de vue dans la discussion relative au montant des crédits annuels, sinon lors des réunions précédant le renouvellement d'un document contractuel.

Définition des statuts et composition des instances, intervention et vote dans les conseils, subventions de fonctionnement et d'équipement, conventions triennales et contrats d'objectifs: on constate que l'Etat conserve des leviers de pression et des courroies de transmission efficaces pour se faire entendre des dirigeants d'associations concourrant au service public dans le domaine de l'information. Le durcissement de la jurisprudence de la Cour des comptes et des chambres régionales des comptes à l'encontre des ordonnateurs dans des cas de "gestion de fait" a certes inspiré des réformes statutaires et des désignations de responsables indépendants dans nombre de structures. La tutelle n'en demeure pas moins réelle sur la plupart d'entre elles. Le problème de son exercice n'est donc pas tant juridique que politique, administratif et financier. En premier lieu il s'agit que le ministère jouisse d'une claire vision des enjeux et des priorités pour peser sur les choix stratégiques de l'organisme. En second lieu il convient que ses services aient le loisir d'effectuer des contrôles, d'éplucher les comptes et d'examiner les rapports d'activités afin d'éviter toute erreur technique ou dérapage budgétaire. Enfin il importe que la structure subventionnée dispose d'une marge de gestion suffisante, de façon à étaler ses efforts sur plusieurs années en puisant de temps à autre dans ses capacités d'autofinancement.

Entre deux assemblées statutaires, le dialogue entre la direction de la structure et ses interlocuteurs au ministère doit donc se dérouler dans un climat où confiance rime avec vigilance. Des échanges de notes, des coups de fil fréquents, des rencontres régulières doivent y pourvoir. Encore faut-il que les fonctionnaires de référence soient clairement identifiés et qu'ils puissent échanger leurs informations avec leurs collègues saisis de problèmes similaires à propos d'autres CR-SV. C'est là un point primordial sur lequel on reviendra en conclusion.

b) <u>L'analyse des documents</u>

La bibliographie a été réalisée par le rapporteur en s'appuyant sur les ressources universitaires pour la plupart des ouvrages généraux, sur les documentations des CR-SV eux-mêmes s'agissant des monographies et des guides traitant de leurs disciplines respectives, enfin avec le concours d'Anne-Marie Rochon, chargée d'étude documentaires à la DMDTS, en ce qui concernait les rapports d'études et les travaux d'inspection.

La collecte des pièces annexes (voir en annexe la « Liste des documents demandés aux CR-SV »), puis le recoupement et la synthèse des documents disponibles sur chaque centre a été effectué avec le concours actif d'Eva Lovato. Elle a étendu ce bilan documentaire aux publications des CR à destination du public professionnel et du grand public, ce qui a permis de dresser ultérieurement le catalogue de leurs revues et collections éditoriales. Chaque fois que possible, Elisabeth Elie a examiné les plans de classement de bibliothèques visitées, ainsi

que les “foires aux questions” (FAQ) sur lesquelles s’appuient leurs personnels pour répondre aux demandes des usagers.

c) Les questionnaires

L’élaboration des questionnaire adressés aux responsables des CR a donné lieu à de nombreux échanges entre le chargé d’étude et ses collaboratrices. Des avis extérieurs ont été sollicités pour définir des termes communs, harmoniser les catégories et simplifier la manipulation de cette grille. Il en a été de même pour le questionnaire aux usagers, auxquelles les structures étaient bien sûr libres de préférer leurs propres instruments d’évaluation.

4 - Les hypothèses

a) Une grande maison des arts des la scène ?

Quel édile ne rêverait devant cette perspective à la française ? Au cœur de Paris, dans un monument historique restauré avec soin par un architecte de renom, aux volumes enveloppés de métal, de verre et de bois tropical, un vaste lieu de ressources attendrait celles et ceux qu’attirent les plateaux. Au rez-de-chaussée, passé le comptoir d’orientation, une lumineuse bibliothèque pluridisciplinaire laisserait ses fichiers, ses ouvrages, ses périodiques, ses documents et ses écrans à portée des visiteurs. Flanqué d’une petite librairie et d’une cafétéria donnant sur la cour, un espace d’exposition temporaire occuperait le reste de ce niveau, offrant de parcourir dans une rétrospective l’œuvre d’un grand auteur, d’un scénographe inventif, d’une diva inoubliable, d’un clown immortel, d’un conteur charismatique ou d’un maître de marionnettes. Le sous-sol abriterait un auditorium propice aux conférences et aux lectures, ainsi qu’un espace modulable voué aux petites formes. A l’étage supérieur débuterait un itinéraire pédagogique en textes, images, illustrations sonores, animations et maquettes, à travers l’histoire du théâtre et des arts qui lui sont apparentés, menant à des salles de cours et d’ateliers équipées de matériel didactique. Au dessus se déploieraient les quartiers du conseil aux professionnels, auprès des locaux réservés au personnel de l’établissement : salles de répétition, de réunion et de formation, bureaux de consultation connectés aux bases de données, bourse aux emplois, kiosques pour consulter les petites annonces et la presse spécialisée, espaces d’accueil pour les artistes, les administrateurs et les programmateurs de passage.

L’appellation de « centre national des arts du spectacle » aurait été arrêtée par le ministre après un intense débat entre les partisans d’une « cité de la scène » – terme auquel se seraient uniment opposés les gens de la piste et de la rue, ainsi que les spécialistes du castelet – et les défenseurs d’une « maison européenne du spectacle », notion jugée de nature à induire le public en erreur. Le statut d’établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC), recommandé par un conseiller d’Etat soucieux d’affermir la tutelle du ministère, mais aussi approuvé par les syndicats qui y verraient un gage de la fidélité de l’Etat, parerait nécessairement un tel organisme, qu’une douzaine de hauts responsables d’institutions culturelles envisageraient de présider ou de diriger pour conclure en beauté leur carrière au service du bien commun.

Un pareil scénario, évoqué par les voix les plus diverses en 2002 et 2003 reste fort crédible, aussi ne faut-il déceler aucune ironie dans la manière dont il est exposé ici. Une annexe du rapport en dresse même une version chiffrée afin d’en soupeser la faisabilité. En faisant abstraction des dépenses foncières, celle-ci semble à la mesure des crédits de la DMDTS, les investissements nécessaires à l’aménagement d’une plate-forme de prestations mieux adaptée à la demande devant être compensées par les économies d’échelle que favoriserait le regroupement des moyens logistiques, documentaires et humains de plusieurs structures de ressources existantes. Si l’on souhaite modérer l’addition, cette solution serait

conditionnée par la mise à disposition, pour un loyer symbolique, d'un bâtiment bien situé, avec des volumes correctement distribués. Le siège de l'actuel Conservatoire national supérieur de musique et de danse (CNSAD), dont la direction réclame des locaux plus modernes et surtout plus conformes aux exigences de la scénographie contemporaine ne répond qu'imparfaitement à cette attente ; de surcroît sa libération suppose de consentir les frais d'un équipement neuf et d'un nouveau déménagement. Mais l'hypothèse de la fusion a été écartée des préconisations pour des raisons autres que budgétaires. Elle présenterait en effet trois inconvénients majeurs.

D'abord elle risquerait de faire perdre en énergie ce qu'elle aurait permis de gagner en synergies, car elle obligerait des équipes de dimension modeste, hautement spécialisées, à se fondre dans un ensemble certes plus conséquent et mieux outillé, mais plus lourd et moins réactif. Pour peu que les dirigeants soient choisis parmi les professionnels compétents, le fonctionnement associatif des organismes dédiés au théâtre, aux arts de la rue et de la piste, aux marionnettes, au théâtre itinérant, au mime ou au conte, encourage leur mobilisation de chaque instant aux côtés des praticiens. L'encombrement relativement léger – en comparaison de la Cité de la musique ou du Centre national de la danse – qui caractérise le CNT, HLM et l'Institut international de la marionnette (IIM), peut et doit être compensé par un degré élevé de disponibilité à l'égard des compagnies. Il est certain que le CNT ne “fait pas le poids” en comparaison des bons géants de la Villette et de Pantin. Mais on verra à son sujet qu'il évolue dans un environnement jalonné d'institutions, ce qui est beaucoup moins vrai pour la danse contemporaine et pour la musique d'aujourd'hui. Issus plus ou moins directement de leur milieu artistique, les pôles de taille nettement plus réduite, tels que le Centre international du théâtre itinérant (CITI), le Centre national du mime (CNM) ou la plate-forme d'information sur le conte Mondoral jouent un rôle déterminant dans leur structuration progressive. Quand un art a longtemps subi la qualification de “mineur”, ses défenseurs ont besoin de disposer d'une organisation propre.

Ensuite cette synthèse entre les disciplines, pour peu qu'elle soit réalisable, oublierait curieusement la musique et la danse. Il n'est pas question en effet de remettre en cause l'autonomie des deux établissements mentionnés, qui montrent toute la vigueur de leur jeunesse. Le jazz, la chanson, le rock, la techno, le hip hop, les variétés et les expressions traditionnelles dont se soucie l'IRMA, mais aussi le chant choral et l'opéra, que la Réunion des opéras de France (ROF, ex-RTLF) coordonne comme elle le peut, resteraient par voie de conséquence en dehors du creuset. Aucun schéma administratif ne postulera jamais que ces genres relèvent de Melpomène et Thalie plutôt que de Terpsichore et Orphée.

Enfin la concentration de plusieurs centres, forcément parisienne, consoliderait la prééminence déjà préoccupante de la capitale et de sa région en termes de ressources immatérielles et de crédits publics au profit du spectacle vivant, au détriment du développement régional et de l'ambition décentralisatrice. La coopération entre les pôles centraux et les relais locaux, la mise en réseau des compétences à l'échelle nationale, européenne et mondiale trace à cet égard des horizons plus désirables.

b) Le statu quo

La fédération des moyens accuserait encore deux défauts récurrents de l'action publique. Premièrement, en sacrifiant une fois de plus à la logique de l'équipement, qui veut que chaque problème soit résolu par une inauguration, elle inciterait le ministère à négliger les responsabilités qui demeurent les siennes en matière d'accès de tous à la connaissance des arts du spectacle. Ce rapport emprunte une autre direction. Ses propositions visent à l'essor des savoirs, grâce à un effort de formation et de recherche, d'archivage et de conservation, de collecte statistique et d'études économiques ou juridiques. Elles tendent aussi à leur diffusion à travers les médiathèques municipales, les bibliothèques universitaires, les centres de

documentation pédagogique, les documentations des conservatoires et des écoles d'art, les offices régionaux et les agences départementales. Deuxièmement, en décrétant la coopération forcée dans le giron d'un établissement unique, la création d'un centre de ressources polyvalent pousserait les spécialistes de l'information, de la documentation et du conseil à se replier sur leurs métiers et leurs produits. En cette matière aussi l'étude a suivi une autre piste, en s'efforçant d'identifier les besoins non couverts et les aspirations insatisfaites qui mériteraient un partenariat des structures en place et la collaboration de leurs personnels.

Le *statu quo ante* n'est donc pas jugé intangible, loin de là. Il serait étonnant que l'esprit corporatif et le goût du pré carré épargnent totalement les acteurs du spectacle et les responsables de leurs centres de ressources, quand ces penchants affectent tant de secteurs de la société française. L'assimilation entre les traits reconnus à une collectivité artistique et les caractères manifestés par ses organisations professionnelles semble au contraire assez prononcée. Certains lieux communs appliqués aux disciplines trouvent ainsi une traduction en termes de ressources.

Par exemple, le pluralisme dont se targuent les musiciens de l'orchestre a son équivalent dans la multiplicité des structures d'information et de documentation, dont beaucoup coïncident sinon avec un instrument, du moins avec une période du répertoire ou un genre déterminé. Le théâtre souhaite en revanche parler au singulier. Son essence polyphonique ne s'exprime pas moins dans les actes : voici un domaine dans lequel l'indispensable solidarité entre l'auteur, le traducteur, le metteur en scène, les comédiens, les décorateurs et les techniciens, les producteurs et les programmateurs est constamment mise à l'épreuve d'une émulation – pour ne pas dire rivalité - entre des institutions et des associations aussi proches dans leurs missions qu'elles s'éloignent dans les interprétations à en donner. On pourrait croire également qu'aux yeux des marionnettistes "*small is beautifull*", quand la mésentente entre divers courants esthétiques gêne la convergence entre leurs initiatives. La danse se sait fragile. L'abri qu'elle requiert lui a longtemps été fourni par l'art lyrique ou l'art dramatique. Aussi ses interprètes, comme ses pédagogues et ses administrateurs, ont-ils voulu bâtir du solide. Les artistes de la rue soignant leur réputation de rebelles, leur organisation autonome, agitée de vifs et roboratifs débats, peine parfois à définir un cadre de concertation avec le centre de ressources que l'Etat leur procure, regardé malgré son titre comme un fort clos. Les gens du cirque s'en arrangeraient peut-être mieux, s'ils n'étaient divisés par une querelle des Anciens et des Modernes. A force de transporter avec eux leur outil de travail, ils ont conquis une indépendance qui les dissuade parfois de quérir l'assistance à laquelle ils ont droit. Et ne dissertons pas sur les dissensions entre gens du conte : ils vous en feront tous un récit différent…

Aller plus loin dans la définition de types disciplinaires ferait verser dans le cliché. L'inlassable curiosité des spectateurs, l'incertitude sans complexe des amateurs, les espérances inquiètes des jeunes compagnies, l'inspiration féconde des auteurs, les impératifs pressants des artistes et techniciens de métier bousculent fort heureusement les barrières entre les champs. L'éventail de leurs demandes s'élargit, attirant en retour une offre diversifiée de la part des centres de ressources. Leurs cadres, leurs conseillers, leurs documentalistes se montrent à l'écoute, du moment qu'on daigne leur adresser des requêtes précises. L'amour de l'art dont ils servent les praticiens suffit à les ramener sur son terrain d'exercice, que ce soit pour une représentation, à l'occasion d'une réunion technique ou sur le site d'un festival. En outre, nombre d'entre eux entretiennent une proximité et même une familiarité avec quantité d'agents du secteur, qui leur permet de deviner l'évolution de leurs attentes.

Il n'en reste pas moins que la tentation de se protéger du désordre extérieur guette toujours des organismes et des personnels qui inscrivent leur action dans une nécessaire continuité. La zone de repli peut prendre plusieurs aspects. Pour les uns, ce sont peut-être les bureaux dont le confort – relatif ou réel – jure avec le décor dans lequel travaillent leurs interlocuteurs. Pour

d'autres, ce seraient plutôt les réserves d'archives et les magasins d'ouvrages, dont le classement et le traitement exigent la patience du lecteur ou du chercheur. Chez quelques uns, c'est la base de données informatique, dont les performances supposent des procédures complexes, qui impose un minimum d'isolement. Mais l'activisme extérieur n'est pas d'un meilleur rapport pour maintenir le contact avec le public. Un cycle rapide de colloques et de publications, de lectures et de rencontres, d'ateliers et d'expositions est sans doute un signe de bonne santé pour une structure. Encore faut-il vérifier que l'enchaînement de ces initiatives permet au fur et à mesure d'améliorer les services, de capitaliser les connaissances, de diversifier les approches, de motiver des relais, d'élargir les audiences.

Pour toutes ces raisons, les centres de ressources ne sauraient se contenter des programmes en cours, aussi bien conçus soient-ils. Dans l'univers du spectacle, la nouveauté survient sans s'annoncer. Ce changement permanent est aussi la loi pour celles et ceux qui doivent en faciliter la gestation. L'intensité du trafic d'information, l'architecture changeante de ses circuits, de même que la mutation de ses techniques réclament de leur part une attention de chaque moment. Les instances et directions concernées sont donc censées réagir aux sollicitations de l'environnement avant même que les tutelles ne le leur enjoignent. Quel système prétendrait avoir définitivement congédié la routine ? Cette étude n'avait pas la prétention d'inventer une méthode infaillible de gestion de l'innovation. Elle se contente donc de pointer certains blocages, pour stimuler la vigilance des responsables.

c) La spécialisation et la mutualisation

En résumé, la construction de réseaux dans chaque grande famille disciplinaire et la répartition des tâches entre centres de ressources de catégories et de classes différentes ont été préférées à la constitution d'une entité unique. Spécialisation et mutualisation : les deux choix sont complémentaires.

Le premier terme reconnaît dans chaque art la particularité des voies de la création et de la réception, la spécificité des modes de production et de diffusion, enfin la technicité requise en matière d'information et de transmission. Autrement dit, la spécialité articule un plan esthétique, un plan économique et un plan heuristique. Rares sont les centres de ressources capables de couvrir ces trois volets dans leur intégralité : la Cité de la musique et le CND font là encore figure d'exception, puisqu'ils allient leur rôle de programmateur et la faculté documentaire avec des missions pédagogiques. Mais quasiment tous – sauf peut-être ceux qui consistent en une simple bibliothèque - doivent intervenir en parfaite connaissance des us et coutumes des différents opérateurs de leur secteur. Sans cette capacité à se situer dans un jeu complexe d'acteurs, la maîtrise des arcanes disciplinaires serait d'un faible secours pour orienter les demandeurs et leur fournir une réponse adaptée.

Globalement, l'implication des CR-SV dans un champ professionnel précis est avérée. L'attachement de nombre d'entre eux à des familles artistiques déterminées ne fait aucun doute. La délimitation de leur domaine de compétences a même paru fort étroite dans certains cas. En revanche, et c'est l'une des surprises de l'enquête, l'analyse que les responsables font de la place occupée par leur structure dans ce milieu reste souvent dans le flou. Autant ils revendiquent une claire stratégie de positionnement auprès des professionnels et vis-à-vis du ministère, autant ils demeurent évasifs sur les alliances utiles et les conflits éventuels que cette ligne motive. Beaucoup mentionnent les relations de partenariat à propos des réalisations (ponctuelles ou régulières) à travers lesquelles elles se sont nouées, plutôt que comme les résultantes d'un schéma de distribution des rôles ou de répartition des tâches. Tout se passe comme si les affinités entre dirigeants et les opportunités d'actions à court et moyen terme déterminaient les rapprochements entre des organismes qui partagent de semblables objectifs. A l'inverse, les difficultés à collaborer sont attribuées plus fréquemment à des questions de personnes et à des affaires de goût qu'à des oppositions de méthode.

L’étude des rôles effectifs et des places respectives est donc un préalable à la construction de réseaux documentaires. La mutualisation de l’information doit procéder en parallèle dans deux registres : à l’intérieur du champ de spécialité artistique, d’une part, entre les différentes branches disciplinaires du spectacle, d’autre part. C’est pourquoi l’examen des dossiers qui réclament une coopération renforcée procède en deux temps. D’abord chaque CR-SV est approché dans son propre milieu, de façon à mettre en évidence les rapports de concurrence, mais surtout de complémentarité, qu’il entretient avec des pôles apparentés sur l’ensemble du territoire national, que ce soit en matière de récolte de données, de diffusion des connaissances, de conseil aux équipes, d’édition de supports, de formation des agents. Ensuite les questions transversales, qui appellent un effort conjugué de plusieurs CR-SV assumant une fonction de chef de file ou de tête de réseau dans un secteur défini, sont analysées sans préjuger des alliances, des dispositifs et des techniques qui permettront de les traiter.

Mettre le cap sur la mutualisation, afin de développer les services de documentation d’information et de conseil (SDIC) sans déperdition de talents ou de crédits, ne signifie pas sacrifier à une méthode établie à l’avance. Cela relève d’une attitude de veille permanente à l’écoute des besoins collectifs et à la recherche de solutions solidaires. Les pratiques de coopération à inventer entre les centres et pôles de ressources peuvent être aussi multiples que les demandes et les conjonctures qu’ils affrontent. Il importe cependant que la faculté de se concerter et la volonté d’agir en commun soit aiguillonnée par la puissance publique, sans quoi elles faibliraient. Il appartient en particulier à la DMDTS d’entretenir cette disponibilité en usant de la sollicitation externe, dans l’exercice de ses missions de tutelle et de son pouvoir d’inspection, mais surtout en stimulant les organes eux-mêmes, afin d’exhorter les professionnels de la ressource à hausser le seuil de leurs exigences en termes d’efficacité.

Car les performances de ces services, si elles dépendent en bonne part des moyens matériels et humains qui leur ont été octroyés, découlent surtout de la qualité du pilotage effectué par leurs responsables sous la surveillance de leurs instances statutaires. C’est aux secondes qu’il revient de vérifier que les premiers se sont dotés d’instruments d’autoévaluation fiables et réguliers, qu’ils participent à des instances de collaboration dans l’intérêt de leur secteur, qu’ils observent un agenda de la coopération avec ses impasses et ses priorités, qu’ils adressent à l’Etat des propositions conformes aux schémas nationaux que celui-ci coordonne avec le concours des collectivités territoriales, d’une part, des partenaires sociaux, d’autre part. En ce qui concerne la circulation de l’information, l’élaboration et la diffusion des produits documentaires, l’archivage et la conservation de la mémoire des arts vivants, la collecte statistique et l’exploitation des données sur les pratiques et les métiers, l’orientation des publics et l’accompagnement des professionnels, l’accès des élèves et des étudiants aux savoirs, ainsi que la formation continue des artistes, des administrateurs et des techniciens, il est en effet indispensable que les initiatives des CR-SV s’inscrivent dans le cadre de plans datés et dotés par le ministère, mis au point après une phase de réflexion et de débat dans lesquels les directions de ces organismes se seront franchement impliquées.

5 - Le plan

a) <u>Deux volets</u>

Après l’**Introduction** situant les centres de ressources dans leur actualité, le plan débouche sur ces perspectives de coopération entre spécialistes confirmés. Le rapport se présente en deux tomes. Le premier, au contenu analytique, mène une approche globale de la fourniture de ressources immatérielles pour le spectacle vivant. Le second, d’ordre descriptif, entreprend la visite détaillée des lieux de documentation, d’information et de conseil. Un usager accoutumé des CR-SV reconnaîtra peut-être dans cette division sans originalité la dualité d’un de leurs produits les plus répandus - le guide-annuaire - qui ajoute un répertoire d’adresses à

un livret de considérations générales. Chacun des tomes se prête en effet à une consultation autonome. Il y a tout de même une différence de taille dans le cas présent. Le second volume, rédigé d'un bout à l'autre, recoupe parfois les interprétations et les renseignements du premier, mais il les précise et les prolonge à partir de ses propres critères. Pour faciliter la lecture comme la navigation, il ne mentionne que l'adresse du site Internet de l'organisme - quand il existe -, orné d'une à trois étoiles selon ses mérites, et renvoie au répertoire en annexe pour les coordonnées postales, électroniques et téléphoniques.

Dans le **tome premier**, "**L'éventail des missions**", les investigations partent d'un double constat. Le récent développement des organismes de ressources résulte d'une rapide croissance des besoins exprimés par les amateurs et les professionnels du spectacle (**I**), mais l'éparpillement de l'offre ne permet pas de répondre de manière satisfaisante à l'ensemble des interrogations de ces derniers (**II**). Les circuits d'information, de plus en plus enchevêtrés, restent d'un abord difficile pour les non-spécialistes. En effet, à l'exception des services en ligne qui se veulent à la portée de tous, la ventilation des prestations de documentation, d'information et de conseil, mais aussi la répartition des actions de formation et de soutien logistique aux compagnies accusent des inégalités régionales et des disparités disciplinaires qui ne sauraient être compensées sans coordination (**III**). Les aménagements et ajustements souhaitables prendront tout leur sens et leur portée dans la mesure où elles s'accorderont avec des programmes thématiques impulsés au niveau national par le ministère de la Culture, avec l'aide des conseils généraux et régionaux, ainsi que la participation des associations professionnelles, des organisations de salariés et de cadres, des sociétés de gestion de droits (**IV**).

Il n'en reste pas moins que les améliorations de détail sont d'abord du ressort des équipes compétentes, qui peuvent les mettre en œuvre, discipline par discipline ou branche par branche, avec des coûts et des délais raisonnables, à condition de se livrer à une analyse croisée de leurs missions et de leurs méthodes, en bonne intelligence avec leurs partenaires de terrain. Aussi transversale ou traversière qu'elle se prétende, une telle démarche ne pouvait faire l'économie de monographies dédiées aux principaux centres et pôles de ressources. Plus consistant que le premier, le **tome second**, "**La palette des compétences et des disciplines**", les passe en revue en trois contingents successifs : les généralistes (**I**), les spécialistes (**II**), leurs partenaires (**III**). Les lecteurs pressés de trouver le bon interlocuteur ou le renseignement précis qu'ils espèrent pourront éventuellement s'en contenter. Les CR-SV qui correspondent du plus près à la définition donnée plus haut sont presque tous réunis dans la catégorie des spécialistes, elle-même scindée entre trois groupes par mesure de simplification : musique, théâtre, autres arts du spectacle.

La **conclusion** revient brièvement sur les résolutions que le ministère peut partager avec la profession, enfin si celle-ci comme celui-là désirent sincèrement favoriser l'exercice du droit au savoir et l'expression du désir d'apprendre, ce dont il n'est pas permis de douter après deux années de débats intenses. Maintenir et élargir la place du spectacle vivant dans la société française, ce n'est pas qu'une question de labels, de crédits, de mandats accordés aux uns ou aux autres, c'est aussi une affaire d'intelligences à conjuguer.

C'est enfin une question de méthode. Un **résumé** retrace en peu de pages les grandes lignes de cette réflexion. Les **annexes**, dont les pièces essentielles sont déjà accessible en ligne sur un site expérimental du ministère, fournissent les premiers instruments d'un tableau de bord, utile aussi bien à l'encadrement ministériel qu'à la coordination des directeurs et à l'orientation des usagers. Elles comprennent notamment la base de données, qui présente les services offerts par une cinquantaine de centres et de pôles, ainsi que les tableaux comparatifs qui synthétisent les chiffres relatifs à leurs collections et à leurs activités. Le mode d'actualisation convivial prévu par la conceptrice de cette base permettra de rafraîchir régulièrement les renseignements, afin de conserver sa pertinence à la description du paysage

de la ressource.

b) Le classement des structures

Le schéma de classement adopté pour les structures ne suit aucune nomenclature existante. Il a été entièrement conçu pour les besoins de l'étude, en vue de faciliter l'orientation des demandes par disciplines et par fonctions. Il a ensuite été respecté, tant pour le plan général du rapport que pour le répertoire d'adresses qui lui est annexé. Le classement raisonné des sites Internet s'en inspire aussi, à quelques éléments près. L'identification des prestataires dits "généralistes" ne posait pas de problème particuliers. Les centres de documentation ou de recherche placés auprès des administrations d'Etat y ont été rangés, ainsi que les offices nationaux tels que l'Office national de diffusion artistique (ONDA) et l'Agence française d'acion artistique (AFAA), du moment qu'ils remplissaient des fonctions transversales et intéressaient plusieurs disciplines. De même les bibliothèques et les musées dont les collections débordent très largement l'aire de la musique et du spectacle vivant. S'agissant des départements spécialisés de la Bibliothèque nationale de France (BNF), elle même étudiée parmi les "généralistes", un traitement double a prévalu. La description complète figure dans le chapitre disciplinaire "Musique" pour le Département de la musique (DM) et la Bibliothèque-musée de l'Opéra (BMO), "Théâtre" pour le Département des arts du spectacle (DAS).

La répartition des "spécialistes" par disciplines posait des problèmes plus délicats, tant les frontières entre les genres sont mouvantes et contestées. La distinction entre modes "majeurs" et "mineurs" a été repoussée autant qu'il était possible de le faire sans heurter le sens commun. Les arbitrages ont été rendus en observant les relations tissées avec l'environnement artistique, professionnel et institutionnel. Ainsi ce sont à la fois ses activités principales et ses relations de partenariat privilégiés qui ont déterminé l'inscription d'une structure bidisciplinaire ou multidisciplinaire dans un champ donné. Le choix s'est par exemple avéré particulièrement difficile au sujet de la Maison des cultures du monde (MCM) et du Musée national des arts et traditions populaires (MNATP), cités en maints chapitres mais étudiés de plus près à la rubrique des "musiques traditionnelles".

La tâche n'était pas plus aisée pour distribuer les nombreux "partenaires professionnels" et "relais territoriaux", d'autant qu'un pôle de ressources peut très bien émarger à deux catégories s'il est à la fois territorial et spécialisé, comme cela se vérifie notamment pour des offices régionaux de diffusion artistique et des pôles locaux de musiques actuelles. Conscient des particularités de chaque structure, on s'est efforcé de former des ensembles cohérents. On a d'abord distingué les agences régionales des associations départementales et des services municipaux ou intercommunaux.

Le tri a continué en séparant les sociétés civiles des associations professionnelles, les chambres patronales ou directoriales des syndicats de salariés et des instances paritaires. Les établissements voués à la formation, au conseil, aux études, ont eu droit à un traitement à part, en séparant toutefois le versant technique (ISTS, CFPTS, GRETA des arts appliqués), du versant administratif (AGECIF, ARSEC, CAGEC) et politique (Observatoire des politiques culturelles, OPC). De même, les organismes sociaux assistant les professionnels dans leur carrière et leurs recherches d'emploi (ANPE, UNEDIC et ASSEDIC, Audiens, Caisse des congés-spectacles) ou de formation (AFDAS) ont été regroupés à part. L'offre de prestataires appartenant au secteur privé devait être évoquée mais non recensée dans le contexte d'une telle étude : les cabinets d'étude, les bureaux d'expertise comptable, les agences de production et de diffusion, les sociétés de castings n'ont d'onc pas été nommément cités. Il en va de même pour les facteurs d'instruments, les fabricants de matériels, les fournisseurs de services agissant à titre privé, qui ne sont mentionnés qu'à propos des salons et des foires qui les rassemblent.

En revanche la presse et l'édition spécialisée dans le spectacle vivant ont mérité un traitement de faveur, justifié par les grands services que leurs informations et leurs analyses rendent aux artistes, aux administrateurs et aux techniciens. Des organes généralistes aussi différents que *La Scène*, *Mouvement* ou *Cassandre* sont abordés au même titre que des éditeurs, des libraires et des disquaires. Dans cette dernière catégorie, les milieux de la musique sont moins bien décrits que ceux du théâtre, alors que leur contribution à la circulation des œuvres est tout aussi déterminante. Une moindre familiarité avec l'univers de l'édition musicale, par ailleurs plus vaste que son homologue théâtrale, en est la cause avouée.

c) Un diagnostic et des propositions

La phase initiale de l'étude auprès des centres de ressources sélectionnés s'est étalée de la mi-mai à la fin septembre 2003. Un an de travail supplémentaire a été nécessaire pour achever l'enquête par l'examen des structures intervenant autour d'eux en qualité de partenaires, pour saisir les données et opérer la synthèse des résultats. La rédaction du rapport s'est enfin poursuivie sur six mois, sa mise à jour sur trois mois supplémentaires. L'ouvrage répond à trois objectifs : poser un diagnostic public sur les services rendus par les principaux CR-SV; suggérer à leurs responsables des améliorations possibles et des perspectives d'évolution ; formuler envers l'administration de tutelle des propositions d'action pour le long et le moyen terme, en matière de patrimoine de la musique et des arts de la scène, de diffusion de la connaissance sur ces disciplines, de statistiques sur l'économie et l'emploi dans le spectacle vivant, de conseil juridique, administratif et financier aux compagnies, de formation continue et de reconversion des interprètes et des techniciens.

Aussi précise soit-elle, la description des structures et de leurs activités n'y revêt pas de caractère exhaustif. Pour une liste complète des initiatives et un état détaillé des moyens, il est plus sage de se reporter aux documents de présentation qu'elles émettent et aux bilans qu'approuvent leurs organes statutaires. Les annexes bibliographiques, la base de données bâtie à partir des questionnaires, ainsi que les documents récoltés et classés à la faveur de l'enquête, permettront aisément de préciser les observations écrites. Pour chacun des CR de dimension nationale sont néanmoins évoqués : son origine, son statut, ses missions, ses modalités de contrôle, ses installations matérielles, les grandes lignes de son budget, les compétences humaines qu'il mobilise. L'évaluation prend surtout en considération l'ampleur des données collectées, la richesse des fonds bibliographiques et documentaires, la nature des prestations offertes, la qualité des publications, la pertinence des manifestations organisées. L'examen porte encore sur l'importance de l'activité de conseil, la composition du public d'usagers, le niveau de sa fréquentation et ses modes de consultation. Il tente enfin de cerner la ventilation des demandes d'information, la diversité des partenariats, l'étendue des réseaux. Bref, on s'est efforcé d'apprécier le rôle que ces organismes remplissent dans leur champ artistique et professionnel.

Ces connaissances furent principalement rassemblées à travers des entretiens avec les responsables des centres et leurs collaborateurs en charge de la documentation, de l'édition, du conseil, de l'assistance aux artistes, aux chercheurs et aux administrateurs. Elles proviennent aussi de la consultation des dossiers remis par eux, de leurs publications sur papier, sauf exception de la visite de leurs locaux comme de leurs sites. Des entretiens complémentaires ont permis de saisir les attentes des professionnels au contact de ces structures, en dédiant une attention particulière aux demandes des compagnies indépendantes.

Le potentiel d'autres entités détenant des données sur les arts du spectacle - la musique, la danse, l'art lyrique, le chant choral et la chanson, le mime, les marionnettes et le théâtre d'objets, le théâtre itinérant, le cirque, les arts de la rue et les arts forains – a été estimé de façon plus succincte, afin de mettre en évidence les rapprochements souhaitables. Des cadres d'organismes intervenant dans les domaines de la recherche et de l'enseignement supérieur, de l'éducation artistique, de la formation continue, de la conservation ou de la lecture publique, des mouvements associatifs et des syndicats, ont également été priés de donner leur avis sur d'éventuelles complémentarités ou de possibles collaborations avec les centres de ressources.

En bref, l'étude s'est attelée à sept tâches :

1) une réflexion sur l'évolution des besoins du grand public d'une part, des professionnels d'autre part, en termes de ressources immatérielles ;

2) un état des lieux de l'offre de services d'information, de documentation et de conseil dans les différents domaines du spectacle vivant ;

3) un examen plus attentif du CNT, de HorsLesMurs et de l'IRMA, d'une part, de la Cité de la musique et du CND d'autre part ;

4) l'appréciation des opportunités de développement des centres de ressources au regard des réalités budgétaires et des mutations techniques ;

5) un examen des convergences souhaitables entre leurs services et leurs initiatives ;

6) des hypothèses sur les partenariats susceptibles d'élargir leur audience ou de renforcer leur efficacité ;

7) des propositions sur les modalités d'exercice de la tutelle administrative à leur égard.

Ce rapport espère restituer de l'action des centres de ressources un tableau aussi objectif que possible. Il implique cependant dans ses préconisations l'opinion du signataire, et de lui seul. À chaque étape, ce travail a bénéficié de la coopération des responsables et des personnels des centres de ressources, qui lui ont ménagé un large accès aux informations et documents souhaités. Il n'est pas douteux qu'il feront preuve du même esprit d'ouverture à l'égard des propositions émises.

d) Les annexes

La lecture du rapport suffit amplement à se faire une idée des logiques qui traversent la sphère de la ressource et des dynamiques qui animent les centres et pôles qui y gravitent. Toutefois il est conseillé de se reporter chaque fois que possible aux indications délivrées par les responsables de ceux-ci. Il appartient au lecteur d'opérer lui-même ce va-et-vient entre le texte écrit et les annexes, la base de données et ses tableaux, pour se procurer des chiffres, procéder à des comparaisons, consulter la liste complète des actions, des prestations et des publications. Par ailleurs des renvois d'un chapitre à l'autre sont parfois stipulés dans le corps du texte, chaque fois qu'une question supposait une double approche.

Introduction
LES ÉTAIS DE L'ÉPHÉMÈRE

1 - Le souffle du spectacle

a) Le cycle de l'œuvre

Quand les scènes restent désertes et les instruments muets, lorsque les villes en festival s'immobilisent sous le soleil de juillet, chacun se ressouvient soudain que le théâtre, la musique, la danse, le cirque et les arts qui leurs sont apparentés ne peuvent vivre que du souffle des auteurs, des artistes, des interprètes et des techniciens. A travers l'expression des colères et des angoisses, les démonstrations de force et les joutes oratoires, les communiqués et les démentis, les pertes subies et les sacrifices infligés, la crise de l'été 2003 a laissé une leçon à tous les protagonistes de cette querelle du spectacle : l'organisation économique et sociale qui sous-tend la représentation est fragile, à l'image des individus qui l'animent et, souvent, des décors dans lesquels elle se déploie.

Il suffit qu'une série de représentations soit annulée pour que la diffusion du spectacle soit compromise dans son ensemble, avec des conséquences en chaîne pour la rémunération des intervenants, leur emploi d'abord, leurs projets ensuite. Les arts de la scène se vivent dans ce présent qui est au cœur du mot représentation. Ils n'en sont pas moins destinés à laisser une trace durable dans le souvenir intime ainsi que dans l'imaginaire collectif. Des moments si précieux doivent être entourés de soins. Il faut des étais pour soutenir l'éphémère. Cette mission incombe aux centres de ressources et, plus généralement, aux pôles d'information, de documentation et de conseil avec lesquels ils forment des réseaux d'intelligence.

L'existence de l'œuvre implique un travail de préparation, puis un temps de propagation, auxquels s'appliquent bien d'autres forces que celles du talent des interprètes. Pour naître, le spectacle doit procéder de savoirs précédant son élaboration. Pour rester bien vivant, il doit alimenter une mémoire consécutive à son exécution. Les artistes parcourent ce trajet de la création à autant de reprises qu'ils composent des pièces singulières, et le cycle de l'œuvre se répète à chaque lever de rideau, chaque descente dans la fosse, chaque entrée en scène ou en piste. Ces rendez-vous avec le public ont besoin de témoins et d'assistants qui favorisent tous les échanges possibles, même s'ils interviennent avant ou après le moment de contact, même s'ils demeurent à distance du site où il se produit.

b) Au service des artistes et de leurs publics

La vocation à servir la rencontre entre les artistes et leurs publics, de ses premières amorces à ses ultimes échos, telle est la première définition qui s'impose à un centre de ressource du spectacle vivant (CR-SV), c'est-à-dire à la variété de structures aux appellations distinctes et aux missions différentes qui seront ici englobées, d'une façon un peu artificielle, sous ce terme: documentations, bibliothèques et médiathèques, pôles d'assistance et de conseil, écoles supérieures, établissements de formation continue, centres de recherche, organismes professionnels.

Le paysage des sources et ressources est aussi varié et mouvant que celui du spectacle vivant. Même en restreignant la définition de ce dernier à l'exécution d'une œuvre originale par des interprètes en présence de spectateurs volontaires, le secteur embrasse non seulement des disciplines et des genres bien typés, mais il englobe aussi des compétences et des

fonctions hautement spécialisées. Les organismes susceptibles d'apporter des connaissances sur les expressions musicales, les arts de la scène et les pratiques de représentation en espace public partagent néanmoins un vocabulaire commun. Ils admettent les notions d'auteur et de pièce, de direction ou de régie, d'interprétation collective ou individuelle, de compagnie ou d'ensemble, de production et de diffusion, de critique, de public, de réception, voire d'enregistrement et d'édition. Certaines distinctions, bien que contestées, se retrouvent dans les différents champs, telles celle entre les amateurs et les professionnels, la formation initiale et la formation continue, l'institution et la compagnie, l'établissement et le festival, la création et la reprise, le secteur public et le privé… De même les métiers accusent des traits similaires qui transcendent les catégories et les corporations : ainsi l'intermittence et la saisonnalité ont cours dans presque toutes les disciplines et pour un grand nombre de qualifications. Un concept comme celui de répertoire occupe une place centrale dans le monde de la musique comme dans l'univers théâtral, quoiqu'il ne recèle pas une valeur égale pour les arts du cirque qui lui préfèrent le terme de tradition, ou pour les arts de la rue qui se sont en bonne part déterminés contre l'idée de convention. Le mot d'écriture, que la mode décline au pluriel, gagne l'un après l'autre les domaines d'expression les plus indépendants à l'égard du texte, alors que le sens commun le réservait hier encore à la littérature dramatique et à la composition musicale. Il est vrai que le radical grec de *graphie* avait depuis toujours ses droits sur scène, aussi bien pour le théâtre et ses décors que pour la danse et ses mouvements.

Conformément à l'ancien usage universitaire, on appelle ici "source" toute référence remontant directement à des savoirs constitués, que ce soit sous forme de manuscrit ou de partition, d'ouvrage ou d'article imprimé, de document textuel ou iconographique, de témoignage oral ou écrit, d'enregistrement sonore ou audiovisuel, qui peut contribuer à une connaissance plus intime ou plus complète du domaine considéré. Suivant l'habitude empruntée dès les années 1970 au langage de la documentation professionnelle, on nomme "ressource" toute information ou toute donnée, mais aussi toute compétence ou toute faculté d'analyse, toute prestation matérielle ou immatérielle – à l'exception des apports en industrie et des flux financiers -, qu'elle soit délivrée par des personnes physiques, par des organisations collectives ou par des systèmes informatisés, qui peut favoriser l'exercice d'une activité dans ce même domaine. Il existe entre les champs d'application des deux notions une large zone d'intersection. Pour prendre l'exemple le plus simple, les agents d'une bibliothèque font office de personnes-ressources puisqu'ils donnent accès aux sources.

2 - Le centre de ressources, sans label ni modèle

a) De la ressource au singulier ou au pluriel

La notion de ressource, appliquée dans le cas présent à des connaissances et à des compétences plutôt qu'à des biens matériels ou financiers, connaît une vogue liée au rôle croissant des facteurs impondérables dans la production économique, de même que dans la vie publique. Son succès ne doit pas étonner dans l'univers artistique et dans le milieu de l'administration culturelle, dans la mesure où leurs agents comptent parmi les plus convaincus des vertus du savoir et des pouvoirs du langage. Au singulier, la ressource passe pour un concept vague, désignant n'importe quelle faculté susceptible de favoriser la conduite d'une action. À défaut de précision, le pluriel permet de gagner en crédibilité, car les ressources tendent à englober les puissances d'information et d'analyse avec leurs véhicules physiques (du livre au disque numérique) et leurs vecteurs humains (rédacteurs, documentalistes, conseillers, experts, formateurs…). Il faut donc apprécier ce terme dans son siècle, le XXIème, qui voit l'école ébranlée par la crise de l'emploi et la bibliothèque concurrencée par de nouveaux modes de transmission.

Un centre de ressources (CR) peut être défini comme un organisme auprès duquel

certaines catégories d'agents et d'usagers sont susceptibles de se procurer les connaissances particulières, les informations juridiques ou techniques, les renseignements pratiques, mais aussi les avis personnalisés et les conseils circonstanciés dont ils éprouvent le besoin dans leur activité ou leur recherche. Ce centre peut être accessible par le biais de la visite, de la correspondance, du téléphone ou bien de la consultation en ligne, mais aussi à travers des réunions, des forums et des publications régulières ou épisodiques. À la différence d'un espace d'orientation et d'information qui accueille l'usager sans discrimination, ne serait-ce que pour le diriger vers la personne compétente ou la structure pertinente, le CR vise de manière préférentielle, mais non exclusive, un public averti qui reconnaît en retour son degré relativement élevé de spécialisation. Tandis que la bibliothèque et la médiathèque proposent avant tout autre service leurs collections d'ouvrages, de dossiers, de documents sonores ou audiovisuels, alors que le musée offre son patrimoine d'images et d'objets, le CR se distingue par sa capacité à dispenser des renseignements qualifiés, à transmettre un savoir-faire professionnel, à livrer une assistance technique ou pratique, à concevoir des produits documentaires ou éditoriaux en fonction des besoins estimés.

En général, il possède lui aussi des fonds bibliographiques et documentaires à cet effet, ainsi que des bases de données et des fichiers, qu'un personnel compétent actualise et enrichit constamment. Il prélève à la source des renseignements de diverses natures sur les secteurs qu'il est amené à couvrir, afin de les communiquer aux acteurs intéressés. Il détient les coordonnées d'un grand nombre de correspondants ou d'intervenants qu'il est capable de toucher en cas de nécessité. Il prend toute initiative à même d'approfondir la réflexion et d'améliorer la circulation des informations au sein du milieu concerné, qu'il s'efforce de mettre en relation avec ses interlocuteurs et partenaires de tous horizons, publics ou privés. Dès lors qu'ils sont eux-mêmes encadrés par une tutelle nationale ou territoriale, les CR doivent apporter aux demandeurs, en respectant les préceptes d'égalité et de neutralité, toute l'aide que leur permettent leurs moyens matériels et humains, à l'exception de transferts de crédits. Dans le même esprit, ils sont appelés à participer à l'évolution et au développement de leurs secteurs, à travers des rencontres, des manifestations, des prestations ou des publications.

À ces titres divers, les missions d'un CR relèvent de l'intérêt général, en conformité avec les catégories du service public. Dans le domaine du spectacle vivant, il est fréquent que ce service soit rendu par le biais d'associations et d'établissements publics dont l'action s'avère complémentaire de celle des administrations d'État. Ces dernières attribuent les crédits ministériels au profit des acteurs de la formation et de la création, de la production et de la diffusion, de la conservation et de la recherche. Quant à eux, les CR leur fournissent des instruments ni sonnants ni trébuchants, mais sans lesquels ces recettes risqueraient d'être employées à moins bon escient. C'est d'ailleurs cette faculté d'apporter de la valeur ajoutée à un projet ou à une réalisation qui autorise le recours à ce terme, y compris à l'égard d'une bibliothèque de type classique, du pôle de documentation d'une administration, d'un établissement d'enseignement supérieur, d'un prestataire de formation continue, d'une société civile, voire d'un organisme récusant *a priori* l'expression « centre de ressources », dès lors que les professionnels y reçoivent une assistance intellectuelle dépassant la fourniture de données et d'imprimés, de références ou de renseignements. Pour éviter toutefois d'amalgamer des structures de natures trop éloignées, on préférera réserver cette appellation à celles dont la mission principale correspond à la définition énoncée ci-dessus. Chez les autres, on se contentera d'examiner les services de documentation, d'information et de conseil (SDIC) qu'ils comportent, même si aucune de ces fonctions ne représente leur principale vocation.

<u>b) Une multitude de prestataires</u>

Le ministère de la Culture et de la Communication (MCC) subventionne plusieurs structures destinées à remplir ce type d'office auprès des artistes, des techniciens, des administrateurs, des programmateurs, des étudiants, des chercheurs, des amateurs, voire des simples spectateurs. La répartition de leurs rôles obéit à la logique des disciplines artistiques dont les affaires culturelles ont toujours été tributaires et qui demeure perceptible dans l'intitulé de l'administration compétente, la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS).

Il s'agit tout d'abord du Centre national du théâtre (CNT), qui demeure sous sa tutelle une association selon la loi de 1901, et de HorsLesMurs (HLM), Association nationale pour le développement des arts de la rue et de la piste. L'administration contribue aussi au fonctionnement de l'association Informations et ressources pour les musiques actuelles (IRMA), à laquelle des sociétés de perception de droits et des organisations professionnelles apportent leur concours. Ces trois-là revendiquent sans ambages le titre de CR.

D'autre part, le ministère finance deux grands établissements publics à caractère industriel et commercial (EPIC) dont les missions, fort diversifiées, incluent la production de spectacles et d'expositions. Le Centre national de la danse (CND) a fini par rassembler ses quatre départements avec sa médiathèque dans ses nouveaux locaux de Pantin. La Cité de la musique a fusionné en une médiathèque unique (ou « musicothèque ») ses trois documentations - Centre de documentation du musée de la musique (CDMM), Médiathèque pédagogique (MP) et Centre d'informations musicales (CIM) - dans la « poutre » qui couvre la « rue musicale ». Leur capacité en termes de ressources a beau sortir renforcée de ces opérations, les deux EPIC considèrent que la dénomination de CR convient à certaines de leurs composantes mais ne saurait résumer la totalité de leurs activités.

Dans chacune de ces catégories d'expression (théâtre, cirque, arts de la rue, danse, musique) les crédits du ministère alimentent par ailleurs des services de documentation, d'information et de conseil mis en œuvre par des structures plus spécialisées, soit sur le plan artistique, soit sur le plan fonctionnel.

Il en va ainsi pour la défense et l'illustration des textes dramatiques d'aujourd'hui. La cause est partagée par plusieurs organismes subventionnés, dont le Centre national des écritures du spectacle (CNES) à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, l'association Aux nouvelles écritures théâtrales (ANETH), le Centre international de ressources pour les arts de la scène (CRIS) à Besançon, Théâtre ouvert, Centre dramatique national (CDN) à Paris, ou encore la Maison Antoine Vitez (MAV), Centre international de la traduction théâtrale à Montpellier.

Il en va de même pour la mise en valeur de répertoires musicaux cohérents. Cette mission échoit à des entités aussi variées en dimensions et en méthodes que les styles auxquels elles s'adonnent : le Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) pour les XVIIème et XVIIIème siècles, la Médiathèque Gustav-Mahler jusqu'au XXème, le Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC) pour les compositeurs de ce temps, ainsi que la médiathèque de l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (IRCAM). Avec des moyens beaucoup plus modestes, le Hall de la chanson, le Centre de la chanson d'expression française et la Maison du jazz complètent le tableau en ce qui concerne ces genres moins disciplinés.

Des institutions de formation de rang supérieur, comme le Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD), avec sa bibliothèque Béatrix-Dussane, les conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon (CNSMDP et CNSMDL), avec leurs médiathèques respectives, Hector-Berlioz et Nadia-Boulanger, l'Institut international de la marionnette (IIM) à Charleville-Mézières et le Centre national des arts du cirque (CNAC) à Châlons-en-Champagne, dispensent des ressources au bénéfice de leurs élèves, ainsi que de leurs partenaires réguliers et de leurs visiteurs d'occasion. L'Institut

supérieur des techniques du spectacle (ISTS) d'Avignon fait de même pour des stagiaires en régie, des professionnels de la scénographie et de la direction technique venus de toute la France.

Des établissements de création de tout premier plan, comme la Comédie-Française et le Théâtre national de l'Odéon, possèdent en propre des fonds accessibles en bibliothèque. En ce qui concerne l'Opéra national de Paris (ONP), les collections de la Bibliothèque-musée dépendent du Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France (BNF). Des organismes de production d'ampleur nationale, par exemple Lieux publics, Centre national de création des arts de la rue, à Marseille, ou bien de portée surtout régionale, comme le Théâtre de la marionnette à Paris (TMP), comportent une petite documentation (fermée au public dans le premier cas, souvent sollicitée dans le second). Pour sa part, la Maison des cultures du monde (MCM), qui diffuse des spectacles et édite des disques du monde entier, a inauguré un centre de ressources décentralisé grâce à l'appui de la mairie de Vitré.

A ces institutions créées à l'initiative des pouvoirs publics s'ajoutent des prestataires liés aux partenaires sociaux, comme l'Assurance-formation des activités du spectacle (AFDAS) ou le Centre de formation professionnelle des techniciens du spectacle (CFPTS) de Bagnolet. D'autres émanent des réseaux associatifs, tels le Centre international du théâtre itinérant (CITI), l'Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés (THEMAA). Quelques uns sont encore attachés à des publications indépendantes, telle les revues *La Scène*, *Cassandre* et *Mouvement*.

En dehors des structures vouées à l'un ou l'autre des champs disciplinaires, il existe deux offices à caractère généraliste, qui délivrent des renseignements ou des conseils en supplément de leur intervention financière en faveur de la diffusion : il s'agit de l'Office national de diffusion artistique (ONDA), dépendant du MCC, et de l'Association française d'action artistique (AFAA), dans l'orbite du ministère des Affaires étrangères (MAE). Appuyé par l'un et l'autre ministères et par la Commission de Bruxelles, Relais Culture Europe (RCE) n'a pas d'aides ou de garanties à distribuer, mais ses compétences sont sollicitées par les porteurs de projets désireux de puiser aux programmes culturels et aux fonds structurels de l'Union européenne.

Établissement public chargé de redistribuer un fonds spécial, alimenté par une taxe de 3,5% sur la recette des concerts, le nouveau Centre national de la chanson, des variétés et du jazz (CNV) a entrepris l'installation en interne d'un centre de ressources appelé à répondre aux multiples demandes de ses affiliés. De même, les sociétés de perception et de répartition de droits (SPRD), comme la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), la Société des gens de lettres (SGDL) ou la société civile pour l'Administration des droits des artistes et musiciens interprètes (ADAMI), doivent-elles répondre aux questions des auteurs et des interprètes, mais aussi des producteurs et des diffuseurs.

Par ailleurs la connaissance de l'histoire des genres, de l'esthétique des œuvres, de la vie des auteurs, mais également des conditions de création et de réception propres à chaque contexte, ne saurait être satisfaite sans recours aux documents, périodiques et ouvrages, ainsi qu'aux objets et images des collections publiques. Les plus imposantes sont conservées par le Département des arts du spectacle (DAS*), le Département de la musique (DM*), le Département de l'audiovisuel voire le Département des estampes de la Bibliothèque nationale de France (BNF), laquelle relève du ministère de la Culture (* *N.B. : par commodité nous emploierons parfois ces abréviations qui ne sont pas usitées dans l'établissement*). Le DM exerce son contrôle sur la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris (BMO). Le DAS dispose d'une antenne au sein de la Maison Jean Vilar (MJV), au fonctionnement et aux initiatives de laquelle la mairie d'Avignon apporte sa contribution et l'Association Jean Vilar son savoir-faire, ses archives et ses collections.

Dans cette rubrique on ne doit pas omettre la Bibliothèque Gaston-Baty, située auprès de l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III (Sorbonne nouvelle), qui abrite des fonds importants sous la tutelle du ministère de l'Éducation. Les universités sont de plus en plus nombreuses à s'intéresser à la musique et aux arts du spectacle, que ce soit pour former des enseignants, des chercheurs, des critiques, des praticiens ou des administrateurs. Les départements de musicologie et d'études théâtrales participent à l'activité d'équipes de recherche qui puisent à ces sources avant de les enrichir. Du côté du Centre national de la recherche scientifique (CNRS), deux laboratoires consacrent leurs travaux à ces domaines. Il s'agit d'une part de l'Institut de recherche sur le patrimoine musical (IRPM), physiquement et scientifiquement proche du DM de la BNF, d'autre part de l'Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle (ARIAS), unité mixte dans laquelle s'est fondu le Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle (LARAS), en relation avec l'Ecole normale supérieure (ENS) de la rue d'Ulm et l'Université Paris III. Editrice de la revue éponyme, la Société d'histoire du théâtre (SHT), association autonome regroupant des chercheurs professionnels et des amateurs chevronnés, possède également une bibliothèque, hébergée au quadrilatère Richelieu à proximité des départements de la BNF, mais aussi de la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA).

Parmi les établissements communaux, on peut mentionner la riche Médiathèque musicale de Paris, la Bibliothèque historique de la ville de Paris (BHVP) et la Bibliothèque Forney, sise également dans la capitale ; dans les autres cités, plusieurs bibliothèques municipales à vocation régionale (BMVR) ont mis en place des sections importantes, pour traiter de la musique et des arts du spectacle, comme à Aix-en-Provence, Limoges ou Lyon (Vaise).

Les Archives nationales (AN), tout comme les archives départementales, gardent sur papier la mémoire de nombre de théâtres, de conservatoires ou de salles de concert. Il leur faut parfois disputer cette responsabilité aux bibliothèques évoquées ci-dessus, mais aussi à l'Institut Mémoire de l'édition contemporaine (IMEC), dépositaire d'archives personnelles d'auteurs, d'artistes et de metteurs en scène.

Les musées recèlent d'autres trésors pour témoigner de la vitalité du spectacle. Le Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) possède dans ses réserves, sa bibliothèque, son iconothèque et sa phonothèque des documents précieux sur les arts forains et le monde de la piste, de même que sur les musiques et les danses traditionnelles. Le Musée du Louvre, le Musée d'Orsay, le Musée Picasso et bien d'autres établissements, nationaux ou territoriaux, témoignent des multiples rencontres des peintres, sculpteurs, photographes ou écrivains avec les artistes de la scène, des tréteaux ou des chapiteaux. Le Musée de l'homme et le Musée national des arts asiatiques (dit Musée Guimet) gardent de beaux ensembles pour témoigner de l'universalité des disciplines de la représentation, comme cela sera sans doute le cas au Musée des arts d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie du quai Branly. Il n'existe pas de grand musée qui leur soit entièrement dédié, mais un Centre national du costume de scène (CNCS) est en cours de préfiguration à Moulins, avec le concours de la BNF, de l'ONP et de la Comédie-Française. Un modeste Musée du théâtre forain reçoit le public à Artenay, grâce au soutien du département et de la région, tandis que trois musées du cirque au moins ont ouvert à l'initiative de collectionneurs privés.

L'énumération serait incomplète si l'on n'y annexait l'entretien par le ministère de la Culture lui-même de services de documentation et d'études, appuyés sur des bases de données bibliographiques, juridiques ou statistiques, à la disposition de ses fonctionnaires et de ses partenaires. Ces ressources émanent d'abord de l'administration centrale. Auprès du cabinet, il faut notamment souligner le rôle du Département de l'information et de la communication (DIC), avec sa Documentation. Au sein de la DMDTS sont à mentionner les attributions de la Mission de la communication, de la Médiathèque, ainsi que de l'Observatoire des politiques du spectacle vivant (OPSV). La Délégation au développement et à l'action internationale

(DDAI) coiffe le Département des études, de la prospective et des statistiques (DEP), auquel s'adosse le Comité d'histoire du ministère (CHMCC). Enfin la Sous-direction des affaires juridiques (SDAJ) et son Centre de documentation juridique et administrative (CDJA) relèvent de la Direction de l'administration générale (DAG). L'installation de nouveaux locaux du MCC rue Saint-Honoré a permis de rapprocher – mais non de fondre - les moyens de la DDAI et de la DAG dans une bibliothèque aménagée au huitième étage du bâtiment. Leurs savoirs sont relayés, mais aussi alimentés dans les Centres d'information et de documentation (CID) placés auprès des directions régionales des affaires culturelles (DRAC), les plus directement exposées aux requêtes des professionnels et des particuliers.

A l'échelle locale, mais surtout départementale et régionale, les collectivités publiques financent également des pôles ou des réseaux d'information. Couvrant un spectre plus ou moins large selon les cas, laissant dans l'ombre de grands pans du territoire, ces derniers tentent de se fédérer, sinon de mutualiser leurs ressources, à l'instar des associations départementales de développement musical et chorégraphique (ADDMC) et de leurs homologues régionales (ARDMC). Nombre d'entre elles s'intéressent déjà aux autres disciplines du spectacle, ce qui les rapproche des agences culturelles, ainsi que des offices à caractère généraliste ou disciplinaire entretenus par plusieurs collectivités. Une double trame s'étend de la sorte sur le pays, tissée à la fois par des organismes décentralisés et des structures spécialisées, pour beaucoup reliés au Réseau musique et danse (RMD), lui-même coordonné par la Cité de la musique avec le concours de pôles régionaux comme ARCADE en Provence-Alpes-Côte d'Azur (PACA), Domaine Musiques en Nord-Pas-de-Calais, Danse et musique en Bretagne, ARCADI en Ile-de-France…

Fort de sa documentation et de sa revue, qui ne sont nullement cantonnées au domaine du spectacle, l'Observatoire des politiques culturelles (OPC) de Grenoble assure au niveau national des tâches d'expertise pour les questions relatives à la décentralisation. Le réseau des agences pour la gestion des entreprises culturelles (AGEC) qui compte l'AGECIF, l'ARSEC, le CAGEC, etc., a vu ses relais muter vers la fin des années 1980. Parmi les structures qui ont su construire leur autonomie économique en se recentrant sur l'offre de formation continue, le marché des études, la fourniture de conseil, la sous-traitance de la paye ou le développement de logiciels de billetterie, quelques unes conservent une documentation et développent une activité éditoriale.

Pour finir, l'Éducation nationale mobilise ses propres ressources en partenariat avec le ministère de la Culture. À l'intention des professeurs des premier et second degrés qui mènent des projets artistiques avec leurs élèves, l'ex-Centre national de la documentation pédagogique (CNDP), désormais intégré au réseau des Services Culture Éditions Ressources pour l'Éducation nationale (SCÉRÉN), propose des matériaux pédagogiques sur tous supports. Dans plusieurs académies, les délégations académiques à l'éducation artistique et à l'action culturelle (DAAC) des rectorats ont signé des conventions pour mettre en place des pôles nationaux de ressources artistiques et culturelles (PNR) avec des partenaires du spectacle vivant.

c) Les montages juridiques et budgétaires

Selon qu'ils se présentent comme un ensemble complexe (Cité de la musique), un pôle autonome et cohérent (HLM), ou bien comme la composante d'un organisme se distinguant dans un autre registre de compétences (Bibliothèque Gaston-Baty), les CR-SV émargent à presque toute la gamme des statuts juridiques. On recense parmi eux peu de sociétés de droit privé, à l'exception des sociétés à responsabilité limitée (SARL) de presse (Editions Millénaire Presse, Editions du Mouvement) et des sociétés civiles d'auteurs, d'interprètes et de producteurs (SACD, SACEM, ADAMI, SPEDIDAM). Les associations sont en très large majorité. Certaines présentent un type corporatif, dans la mesure où elles recrutent leurs

adhérents dans une même profession (THEMAA, le CITI). Plusieurs d'entre elles mènent une activité commerciale sectorisée (telle l'IRMA, mais aussi l'ARSEC ou l'AGECIF). Souvent la loi de 1901 sert de paravent à une relation privilégiée avec les puissances publiques ; c'est par exemple le cas pour le CNT, l'IIM, le CNAC. Quelquefois l'Etat a opté pour les garanties de permanence et de contrôle financier qu'offrent les établissements publics. La Cité de la musique et le CND ont ainsi été dotés de ce statut, avec un caractère industriel et commercial (EPIC), à l'instar des théâtres nationaux. Plus classiquement, la BNF, le CNSAD, le CNSMDP et le CNSMDL sont des établissements publics à caractère administratif (EPA). L'INHA, le CNRS, les universités relèvent de la catégorie des établissements publics à caractère scientifique, culturel et pédagogique (EPSCP). En revanche la loi du 4 janvier 2002 instituant les établissements publics de coopération culturelle (EPCC) connaît encore peu de cas d'application dans le domaine du spectacle, entre autres celui d'Action régionale pour la création artistique et la diffusion en Ile-de-France (ARCADI); les organismes ainsi constitués doivent du reste choisir entre le caractère administratif (EPA) ou industriel et commercial (EPIC).

D'autres solutions juridiques restent disponibles en matière de ressources. L'administration directe prévaut pour les centres documentaires et les services d'études dépendant du ministère de la Culture. La régie directe (autonome ou non) s'applique à la plupart des bibliothèques municipales, aux documentations de nombreux conservatoires territoriaux ou encore au services d'archives départementales, conformément aux dispositions du Code général des collectivités territoriales (CGCT). La régie personnalisée définie par la loi du 12 juillet 1999, qui accorde un certain degré de personnalité morale et d'autonomie financière se rencontre dans certains offices départementaux ou certaines agences régionales. Les administrations peuvent mutualiser des moyens d'information dans les groupements d'intérêt public (GIP), dont le principe a été étendu au secteur culturel par la loi du 23 juillet 1987. Les coopératives font une percée dans le secteur de l'édition, de la formation et même de la diffusion, sous la forme soit de sociétés coopératives ouvrières de production (SCOP) selon la loi du 10 septembre 1947, soit de sociétés coopératives d'intérêt collectif (SCIC) régies par la loi du 17 juillet 2001.

Les comptes fournis par les organismes interrogés accusent des écarts si profonds que la comparaison en devient parfois sans objet. Les crédits obtenus proviennent de diverses administrations. Le degré d'implication du ministère dans ces structures évolue suivant deux critères. Il faut d'abord considérer le montant de sa subvention, le plus souvent versée par la DMDTS elle-même, ensuite le rang qu'elle occupe parmi les financeurs publics, enfin la part qu'elle atteint dans l'ensemble du budget. Cet engagement s'échelonnait, dans les budgets prévisionnels de 2003, de 15.000 euros pour le CITI (représentant 13% de ses recettes totales) à 22,5 millions d'euros pour la Cité de la musique (77,2% des recettes), en passant par les valeurs suivantes : IRMA: 700.000 € (41%) - HLM: 724.000 € (66,6 %) – CNT: 837.000 € (58,2%) - CND: 6,8 millions € (81,6%).

La participation de l'Etat est de très loin la plus éminente dans les structures nationales comme le CND, la Cité de la musique, le CNT et HLM, mais elle s'avère beaucoup moins importante dans les associations à base régionale comme ARCADE en PACA ou l'Office de diffusion et d'information artistique (ODIA) en Normandie. D'autres directions centrales du MCC procurent leur dotation principale aux établissements de conservation et de lecture publique qui regardent le spectacle vivant de près ou de loin : la Direction du livre et de la lecture (DLL) entretient la BNF (DAS et DM), le Centre national de la cinématographie (CNC) finance l'INA, la Cinémathèque française et la Bibliothèque du film et de l'image (BIFI), la Direction des musées de France (DMF) finance le Musée national des arts et traditions populaires (MNATP). Le principe qui voudrait que chaque établissement subventionné par l'Etat relève d'un service extérieur ou d'un service central de tutelle bien

déterminé souffre de multiples exceptions. La DMDTS n'hésite pas à contribuer de manière temporaire ou régulière aux activités d'une structure échappant à son autorité, pour peu que celles-ci intéressent le spectacle ou la musique. De même, il arrive que des directions figurent dans le tour de table de centres de ressources situés aux marges de leur champ traditionnel, comme cela s'est produit pour la Direction de l'architecture et du patrimoine (DAPA) et la Délégation au développement et à l'action internationale (DDAI) vis-à-vis de HLM. Le cas de cette association, dont l'équilibre précaire fut plusieurs fois compromis par le versement annulé, amoindri ou retardé de subventions annexes, illustre les limites d'un mode de développement sur projet dont la DMDTS ne tire qu'un avantage passager, puisqu'il lui appartient ensuite de contribuer au redressement.

D'autres ministères entrent dans la partie en fonction de leurs prérogatives et de leurs objectifs propres. Le Ministère des Affaires étrangères (MAE) pourvoit bien sûr aux besoins de l'AFAA et le ministère de l'Education nationale (MEN) à ceux des SCÉRÉN et des PNR. Le ministère chargé des politiques de la Ville intervient souvent sur des enjeux ponctuels, plus rarement de façon permanente, par le biais de la Délégation interministérielle à la ville (DIV), pour favoriser les actions qui concernent l'aménagement urbain.

Enfin le jeu des financements croisés, mis en évidence par quantité de recherches et de publications au cours des vingt dernières années (voir notamment les travaux de René Rizzardo et Pierre Moulinier), se vérifie dans ce champ spécifique, ainsi que dans la plupart des situations engendrées par la décentralisation. L'Etat accepte en maints endroits d'appuyer des initiatives locales qui lui paraissent exemplaires, surtout si leur rayonnement déborde du cadre territorial. Il faut aussi attirer l'attention sur ce fait plus rare : des subventions municipales, départementales et régionales ont été sollicitées avec succès par plusieurs centres d'intérêt national, au titre des services qu'ils rendent à des publics de proximité. Le croisement peut donc opérer dans les deux sens. Enfin des crédits européens ont parfois été obtenus par ceux de ces pôles qui ont su s'inscrire dans des réseaux continentaux.

d) Cinq cas particuliers

Trois des principales structures auxquelles compagnies peuvent avoir recours, selon les disciplines qu'elles pratiquent, méritent d'emblée un traitement attentif. Par ordre d'apparition, l'IRMA pour les musiques actuelles, le CNT pour le théâtre et HLM pour les arts de la rue et de la piste ont en partage un statut associatif, la tutelle ministérielle, leur émergence à la jonction des années 1980 et 1990 (respectivement en 1986, 1992, 1993) et l'originalité de leurs missions, entièrement dédiées à la fourniture de ressources immatérielles. Ces trois organismes, subventionnées par une DMDTS en position de chef de file, répondent indubitablement à la définition plus ample qu'on donne ici d'un CR-SV. Chacun est placé sous le contrôle d'une des trois sous-directions de la DMDTS, dont les représentants siègent à leurs conseils d'administration. Il importe de les appréhender dans leur environnement pour comprendre les transformations en cours dans l'univers du spectacle vivant. L'IRMA, le CNT et HLM s'efforcent d'assumer, dans leurs milieux professionnels et leurs champs artistiques respectifs, le rôle de premier plan que leur confère une mission nationale. En vérité, l'utilité pratique qui leur est effectivement reconnue par les gens de métier les différencient autant que se distinguent les contextes institutionnels, les conditions économiques et les méthodes de travail auxquelles ils sont confrontés.

De prime abord, ces organismes se présentent sous des traits communs. Ils comportent tous une base documentaire ouverte à la consultation du public ; ils renseignent des usagers issus des cercles professionnels, mais aussi du monde universitaire ou des collectivités territoriales ; ils procurent des conseils d'ordre financier, juridique ou technique aux amateurs et aux professionnels, notamment aux artistes, interprètes et administrateurs des compagnies indépendantes. Tous trois éditent des guides, des annuaires, voire des revues ou des bulletins.

Ils sont dotés d'un site Internet plutôt performant, alimenté et actualisé en continu. Ils organisent et co-organisent des colloques, des stages ou des rencontres professionnelles, parfois des manifestations publiques comme des expositions ou des lectures.

Avec les encouragements de la DMDTS, ils ont pris depuis 1998 l'habitude d'organiser des réunions d'information sur des sujets d'intérêt collectif, souvent d'ordre réglementaire, de concert avec certains des partenaires cités ci-dessus, notamment le CND (Département des métiers), le Centre d'information musicale (CIM) de la Cité de la musique - ainsi que la MCM et RCE quand le thème touche aux échanges internationaux. A trois reprises, en 1999, 2000, 2001, ils ont animé ensemble une antenne de permanence durant le Festival d'Avignon. L'étude réalisée en 1998 par Pascale Canivet, à la demande de la DMDTS, a déjà permis de dégager entre eux certaines convergences en matière de documentation. Ils sont devenus le support de pôles nationaux de ressources (PNR), instaurés par les ministères de l'Éducation nationale et de la Culture pour favoriser l'action artistique en milieu scolaire.

Cependant la coordination de leurs actions, n'ayant pu être directement impulsée par une autorité relevant de la direction elle-même, du secrétariat général ou d'une sous-direction, garde un caractère aléatoire. A la faveur de la présente étude, leurs responsables ont annoncé (dans une lettre du 21 octobre 2003) leur intention de former une « conférence permanente des directeurs de centres d'information et de ressources du domaine culturel », dont l'intitulé appelle la participation de nombreux autres membres, avec un secrétariat tournant dont Jacques Baillon, directeur du CNT, a entamé la présidence pour un an. Signataires d'un protocole d'accord, ils se disaient déjà prêts à conduire quatre types d' « actions transversales communes » : l'organisation de journées d'information juridiques ; une collaboration éditoriale, notamment pour la réalisation de mémentos ; l'échange entre leurs sites Internet et leurs bases de données ; la programmation de sessions de formation pour les personnels de documentation et de conseil. On verra que ce programme, partiellement engagé, réclame un approfondissement et des prolongements. Avant de les formuler, il convient de rappeler la situation spécifique de chacun.

Le Centre national du théâtre est dédié à un art aussi ancien et varié que les civilisations et les époques auxquelles il s'est frotté, interrogeant la société comme il s'interroge lui-même, du berceau d'Athènes aux tréteaux d'Avignon. L'organisme est certes doté d'un budget respectable, mais il fait modeste figure au regard des grands établissements de la discipline, écoles supérieures, théâtres nationaux, centres dramatiques nationaux ou régionaux, scènes nationales ou conventionnées, festivals, lieux de résidence ou de recherche dont les responsables sont loin de constituer sa clientèle la plus assidue. Habitués à juger l'action publique en faveur de la culture à l'aune de ce que le ministère réserve à ce genre majeur, ils prêteraient volontiers au CNT une fonction symbolique qu'en fait ils lui disputent en diverses occasions.

HorsLesMurs s'intéresse à des disciplines sans âge, dont les premières prouesses remontent aux origines de la représentation, mais dont les formes contemporaines ont connu depuis trente ans de spectaculaires mutations. Mise au service d'artistes refusant les attaches, l'association a tôt fait de leur apparaître comme une institution, en dépit de ses fragilités. Cette posture paradoxale explique qu'elle soit sollicitée autant que rudoyée par des compagnies élevées aux dures loi du nomadisme et de la débrouillardise.

Information et ressources pour les musiques actuelles se trouve immergé au confluent de deux mondes: celui du concert et celui du disque. Ses interlocuteurs sont tantôt des artisans de la scène et tantôt des industriels du disque. Prenant en toutes circonstances le parti d'une large et rapide circulation de l'information, l'IRMA se comporte à la fois à la façon d'une coordination entre réseaux, d'une agence de prestations gratuites et d'un éditeur concurrentiel.

Pour contraster avec ces trois exemples associatifs, il convient de mettre en valeur deux établissements publics. Leurs statuts gravés dans le marbre d'un décret, leurs vastes

bâtiments, leur budget conséquent, leur personnel attestent qu'il s'agit de poids lourds – enfin à l'échelle du spectacle vivant - dont les prestations et les réalisations font référence dans leurs disciplines de prédilection. De plus le sort les a rendus presque voisins, de part et d'autre de la Porte de Pantin : la Cité de la musique et le Centre national de la danse se rapprochent sur d'autres points. Tous deux montent des spectacles et des expositions, organisent des colloques et éditent des ouvrages, enregistrent des manifestations et mènent des actions pédagogiques. Leurs activités de production ou de formation participent d'une mission principale qui englobe mais excède la simple fourniture de renseignements et de conseils. Ceci dit, le développement de la culture chorégraphique, comme on dit au CND, l'essor de connaissances musicales accessibles à tous, ainsi qu'on le professe à la Cité, nécessitent de part et d'autre une médiathèque ouverte à tous les publics et des espace d'information consacrés aux professionnels. En cela les deux EPIC appartiennent bien à la catégorie des centres de ressources, même s'ils en sortent sous plusieurs aspects.

La Cité de la musique a vu le jour en 1993. Elle intervient dans un domaine d'expression d'une ampleur considérable, qu'il faut mettre au pluriel et doter d'adjectifs pour en avouer l'impossible unité. Les musiques qu'on y entend et qu'on y commente, dont on montre les instruments et conserve les sons, sont classiques ou contemporaines, savantes ou improvisées, populaires ou amplifiées, traditionnelles ou actuelles. Dans ce champ traversé d'échanges et d'influences, plusieurs réseaux s'entrecroisent, eux-mêmes tiraillés entre une tendance à la convergence et la tentation de la dispersion. De l'Opéra national de Paris au quatuor de jazz, des orchestres symphoniques aux fanfares d'amateurs, toutes les tailles et sortes d'organisations cohabitent. La Cité ne saurait représenter un foyer pour l'ensemble des praticiens, mais elle peut aider beaucoup d'entre eux à s'orienter. Sans prétendre diriger ces mouvements, elle doit aider le public à les suivre. Cette ambition lui commande de former une chaîne avec une multitude de CR spécialisés, du Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC) au Hall de la chanson, logés près d'elle sur le site de la Villette, mais aussi avec des pôles régionaux répartis sur toute la France.

Né en 1998, le Centre national de la danse parcourt un paysage artistique aussi accidenté. La chorégraphie contemporaine, dont les succès et les attentes ont motivé son projet, fait face au ballet classique, mais d'autres styles et d'autres genres contestent ce duopole. Si le CND éprouve quelques difficultés à fédérer l'ensemble des milieux de la danse autour de son nouveau siège de Pantin, il ne s'en détache pas moins comme l'une des principales institutions de ce secteur, sinon la plus importante en termes de capacités de rayonnement. Cela lui donne des responsabilités de premier ordre en ce qui concerne l'information des publics et des professionnels.

Quatre de ces CR-SV habitent la capitale, et il s'en faut de peu de mètres que le CND ne s'y trouve également. En bon français, parisien n'est pas synonyme de national. Qu'ils portent ou non cette épithète, il faudra donc regarder la manière dont chacun d'entre eux honore au regard du reste du pays la mission nationale que, de fait, leur a conféré le ministère. Pas plus que la prise en considération d'une discipline à travers tous ses registres, la couverture du territoire à travers toutes ses contrées n'est une affaire d'activisme ou une question d'exhaustivité. Cette aptitude se traduit par la capacité d'animer un ensemble solidaire de partenaires et de correspondants.

La notion de tête ou de cœur de réseau, que ces cinq exemples illustrent de manière différente, a semblé assez cruciale pour identifier les organismes exerçant une fonction similaire dans des champs plus spécifiques, tels que l'art lyrique, le chant, le théâtre itinérant, les marionnettes, le mime, le conte. C'est pourquoi des lieux de ressources peu comparables à ceux qui viennent d'être présentés, comme la Réunion des opéras de France (ROF), le CITI, l'IIM, le Centre national du mime (CNM) ou Mondoral seront analysés à leur tour.

3 - Un contexte conflictuel

a) Un tournant pour l'action publique

Parons d'abord à l'objection du hors sujet. La description du paysage de la ressource immatérielle, à laquelle il sera sacrifié par la suite, ne prend son sens qu'en rapport avec la situation matérielle des auteurs, des artistes, des interprètes, des techniciens et des administrateurs, dont ces paragraphes tentent de résumer les récents développements. Cette condition a connu en un bref laps de temps des transformations qui comptent pour beaucoup dans les demandes adressées aux centres d'information et aux pôles de conseil. En d'autres termes, les professionnels inquiets de l'avenir désirent s'appuyer sur des compétences accrues.

L'année 2003 a marqué une nette inflexion dans les circonstances de l'action publique en général et dans le domaine du spectacle en particulier. 2002 avait vu l'alternance électorale changer la donne au sommet de l'Etat. L'élimination du candidat socialiste Lionel Jospin au premier tour de la présidentielle, la reconduction de Jacques Chirac à l'Elysée et la formation du gouvernement de Jean-Pierre Raffarin intervenaient dans un contexte budgétaire dégradé. Les restrictions de crédits subies par la rue de Valois, puis les gels ou les coupes imposés à l'ensemble des ministères dépensiers ne faisaient que rendre plus patente la stagnation de la dépense culturelle des collectivités territoriales, après deux décennies d'efforts respectifs.

Entravé dans sa marge d'innovation, le ministère affrontait parallèlement des incertitudes liées à sa mutation administrative. Au niveau des services centraux, la DMDTS devait encore procéder à des réglages internes pour remplir les promesses de la fusion entre les deux anciennes directions auxquelles elle s'était substituée en 1998, la Direction de la musique et de la danse (DMD) et la Direction du théâtre et des spectacles (DTS). Une autre refonte s'annonçait entre plusieurs services de la Direction de l'administration générale (DAG), de la Délégation au développement et à l'action territoriale (DDAT) et du Département de l'action internationale (DAI), dont a fini par sortir la Délégation au développement et à l'action internationale (DDAI). La plupart des bureaux commençaient à envisager l'abandon de leurs locaux afin d'emménager dans l'immeuble dit des Bons-Enfants, rue Saint-Honoré, bien que ses travaux eussent pris du retard. Les services extérieurs, quant à eux, digéraient non sans mal les nouvelles responsabilités transmises depuis 1998 dans le cadre de la déconcentration. Munies de crédits conséquents, dotées de dossiers importants, mais pourvues d'un personnel insuffisant, les directions régionales des affaires culturelles (DRAC) faisaient face à une charge de travail plus lourde.

Mieux représentée qu'autrefois par l'entremise d'associations spécialisées selon les disciplines et les fonctions, la profession se révélait toujours aussi mal structurée. Les auteurs et les interprètes souscrivent à différentes sociétés civiles. Les producteurs et les diffuseurs font rarement cause commune. Non seulement les salariés restent nettement moins syndicalisés que la moyenne nationale, mais les employeurs se partagent entre des organes séparés, suivant la source des financements auxquels ils prétendent (privés et publics, nationaux et territoriaux), et même distincts selon le genre artistique dans lequel ils se reconnaissent (musique *versus* théâtre, jazz *vs* variétés, cirque traditionnel *vs* cirque de création, etc).

Certes, l'organisation de référence pour la signature des conventions collectives, à savoir le Syndicat des directeurs d'entreprises artistiques et culturelles (SYNDEAC) parvient tant bien que mal à rapprocher l'art dramatique et la chorégraphie, les marionnettes et le théâtre musical, tout en s'efforçant de trouver un dénominateur interne entre les établissements et les compagnies. Mais le rôle historique que les dirigeants des institutions ont exercé en son sein en a écarté quantité de petites structures, notamment celles qui sont actives dans les arts de la rue et de la piste, les musiques traditionnelles et les musiques actuelles. Certes, la Fédération

des entreprises du spectacle vivant, de la musique, de l'audiovisuel et du cinéma (FESAC), à laquelle adhère le SYNDEAC, réussit à rassembler la plupart des composantes du collège des employeurs pour mener des discussions concluantes avec les syndicats de salariés, comme on le vit en 2000. Ni le premier ni la seconde ne siègent cependant dans les instances nationales représentatives au niveau interprofessionnel, ce qui les écarte de fait des décisions relatives à la protection sociale.

C'est justement sur ce plan que, d'année en année, rebondissaient d'âpres pourparlers au sujet de l'assurance-chômage. Le moment était mal choisi pour l'Etat de revendiquer son implication dans une négociation où il n'avait pas de compétence juridique à faire valoir – sauf pour entériner les accords *a posteriori* - et dont il avait tout lieu de craindre que les partenaires revinssent vers lui réclamer sa contribution financière. De report d'échéance en prolongation provisoire, il devenait évident que le régime des intermittents, dont les origines remontent à 1964 pour le cinéma et à 1969 pour le spectacle, devait être transposé sur de nouvelles bases contractuelles. A la pression politique et sociale exercée par le patronat, au facteur économique mis en exergue par la direction de l'Union nationale pour l'emploi dans l'industrie et le commerce (UNEDIC), c'est-à-dire l'augmentation inquiétante d'un déficit estimé à 828 millions d'euros en 2002 (si l'on ne tient compte que de la différence entre les cotisations drainées par les intermittents et les allocations qui leur étaient versées), s'ajoutait désormais une raison juridique : la nouvelle convention nationale, signée pour cinq ans en 2000, ne prévoyait pas de dispositions particulières pour ces branches. Le gouvernement Jospin avait colmaté la brèche grâce à des textes de portée transitoire. Puis Jean-Pierre Raffarin hérita du dossier. A l'été 2002, un amendement au projet de loi de finances, qui relevait le taux des cotisations concernées, eut pour but de calmer les ardeurs des instances patronales et pour effet d'échauffer l'esprit des organisations professionnelles.

Les signes d'inquiétude et les manifestations de mise en garde n'avaient pas manqué au cours des années 2001 et 2002. Pourtant c'est une crise de confiance sans précédent dans les annales de la politique culturelle de l'Etat qui fut déclenchée par la révision des annexes 8 et 10 du régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle. Celle-ci prit la forme d'un protocole d'accord, ratifié le 26 juin 2003 par le Mouvement des entreprises de France (MEDEF) et la Confédération générale des petites et moyennes entreprises (CGPME), du côté patronal, de même que par la Confédération française démocratique du travail (CFDT), la Confédération française des travailleurs chrétiens (CFTC) et la Confédération générale des cadres (CGC), pour les salariés, à l'exclusion de Force ouvrière (FO) et surtout de la Confédération générale du travail (CGT), centrale mieux implantée que ses consœurs dans le milieu du spectacle et de l'audiovisuel. Le mouvement de protestation acquit en quelques jours des proportions inconnues lors des précédentes mobilisations, y compris en 1992. L'unanimité que le protocole semblait réaliser dans toutes les catégories de la profession contre ses inspirateurs du MEDEF, mais aussi contre leurs interlocuteurs à la direction confédérale de la CFDT, persuadés d'avoir sauvé le régime spécifique contre vents et marées, s'est aussitôt retournée contre le gouvernement qui ne dissimulait pas son intention de l'agréer. Elle ne s'en est pas moins fissurée sur les moyens de la lutte. Votée et appliquée dans des conditions souvent très conflictuelles, la grève a conduit à l'annulation des trois manifestations proues de l'été, le Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, le Festival d'Avignon et les Francofolies de la Rochelle. Beaucoup d'autres festivals furent interrompus ou perturbés, même lorsque les artistes choisissaient de mêler représentations et manifestations, comme à Chalon-sur-Saône et à Aurillac.

La rentrée fut tendue dans les théâtres et les salles de concert. Des observateurs bien intentionnés à l'égard de l'exécutif, parmi lesquels des députés de la majorité tels Etienne Pinte, Pierre-Christophe Baguet, Marie-José Roig et Dominique Paillé, arguèrent de ce que le ministre, son cabinet et la DMDTS n'avaient pas pris la mesure de la situation, ni conçu les

moyens d'y remédier. Le protocole une fois agréé par arrêté du ministre chargé du Travail et des Affaires sociales, au début de septembre, Jean-Jacques Aillagon confia à Bernard Latarjet, président de l'établissement public du Parc et de la Grande Halle de la Villette (EPPGHV), la mission de préparer pour le début 2004 des « assises nationales du spectacle vivant », à l'issue desquelles, précisait le ministre, "sera élaboré le plan de soutien à l'emploi artistique, souhaité par le président de la République, et (…) pourrait être proposée une loi en faveur du spectacle vivant, évoquée par le Premier Ministre" (cf. *Lettre d'information*, MCC, n°110, octobre 2003, p. 15). Peu de temps après, Renaud Donnedieu de Vabres a remplacé J.-J. Aillagon à la faveur d'un remaniement du gouvernement. Bernard Latarjet lui a remis son compte-rendu de mission le 10 mai 2004, assorti de multiples propositions. Les assises proprement dites n'ont pu se tenir, faute d'un désir avéré de participation de la part des organisations professionnelles. En revanche, le ministre a entendu les témoignages qu'il a sollicités lors des "Entretiens du spectacle vivant" réunis à l'Académie Fratellini le 18 octobre 2004, à l'occasion desquels la DMDTS a fait circuler ses propres "Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant", datées de septembre 2004, dont la rédaction a été coordonnée par Jean Carabalona, sous la supervision de Jérôme Bouët. Enfin il a organisé à l'Assemblée nationale un débat réservé à ces questions, le 9 décembre 2004, au cours duquel il a promis la garantie du gouvernement – mais non le bouclier de la loi – à la reconstruction d'un système de solidarité interprofessionnelle.

Les observations et recommandations de Bernard Latarjet ont été suivies de bien d'autres, sous les plumes de Michel Lagrave (remis au ministre le 7 juin, sur les mécanismes d'un fonds provisoire), Jacques Charpillon (transmis aux membres du Conseil national des professions du spectacle le 25 août, sur la définition du champ des annexes) et Jean-Paul Guillot. Président du Bureau d'informations et de prévisions économiques (BIPE), ce dernier a confirmé le 1er décembre 2004 les constats opérés par les syndicats non signataires, les coordinations d'intermittents et le groupe de suivi parlementaire animé par des députés de toutes tendances. M. Guillot minimise la portée réelle du déficit engendré par les annexes, puisque les intermittents représentaient (en 2002) 4,9% des chômeurs indemnisés mais qu'ils percevaient seulement 3,6% des allocations versées par les Caisses. Il remarque au passage que le solde de ce régime est positif du côté de l'assurance-maladie et de la prévoyance pour les retraites, car ils en sollicitent moins le concours que d'autres catégories de salariés. Le protocole du 26 juin 2003 ne saurait selon lui dégager les économies attendues. Le mode de calcul des allocations qu'il instaure provoque des injustices. Il recommande de pérenniser le système sur des bases assainies, en revenant au principe de la date anniversaire, mais aussi en permettant aux salariés de cumuler les heures ouvrant droit à l'indemnisation dans le régime général et dans les annexes 8 et 10. Faute des données fiables qui ne pourront provenir que du recoupement des fichiers entre l'UNEDIC, la Caisse des congés-spectacles et Audiens (ex-GRISS), M. Guillot n'a pas procédé à des projections de nature à évaluer l'impact financier des différentes solutions préconisées par les protagonistes du conflit. En revanche, il estime indispensable la participation de l'Etat et des collectivités territoriales à la résorption du déficit à travers un fonds spécifique. Par ailleurs – et l'on ne peut que souscrire à ce vœu - il exhorte les pouvoirs publics, d'une part, les employeurs et les syndicats, d'autre part, à mettre en œuvre des mesures incitatives à l'emploi, de façon à enrayer la précarisation et la paupérisation chez les artistes et les techniciens. Les indicateurs en montrent en effet l'inquiétante progression. En 2002, 80% des intermittents indemnisés auraient gagné moins de 110% du salaire minimum interprofessionnel de croissance (SMIC), le reste de leurs revenus provenant des allocations. La durée moyenne des contrats serait tombée de vingt à six jours entre 1987 et 2001.

Des modalités de la répression des fraudes au recoupement des fichiers, les solutions qu'esquisse le rapport Guillot méritent discussion. Les unes ont trait aux critères d'octroi des

subventions, les autres relèvent des conventions collectives, quelques unes supposent une évolution du droit du travail favorable à la création de contrats à durée déterminée (CDD) de moyen ou de long terme. Il importe qu'elles ne soient pas uniquement calibrées en fonction des grandes et moyennes entreprises du secteur, même si ce sont elles qui recourent au plus grand nombre de contrats d'usage de courte durée. La restriction du périmètre des compétences justifiant de l'intermittence appelle un effort de définition auxquels certains partenaires semblaient prêts dès 2004. Les plus importantes sociétés de télévision devront assurément convertir des postes de cadreurs ou de maquilleurs en contrat à durée indéterminée (CDI). Si la discontinuité des missions reste le lot de l'écrasante majorité des interprètes et des techniciens du spectacle, il est permis de tenter davantage d'expériences de résidence et de compagnonnage dans les établissements portant un label national. La rédaction des conventions et des contrats d'objectif des scènes publiques est sans doute susceptible de mieux servir ce dessein que le principe d'une proportionnalité des coûts salariaux évoqué par l'expert. Bien des directeurs de centres de production dramatique, chorégraphique, lyrique ou musicale se montrent déjà désireux de consacrer une partie plus conséquente de leur dépense artistique à la rémunération de collaborateurs réguliers, pour peu que leur budget le supporte.

Les petites compagnies et les structures de taille modeste, souvent incapables de franchir le seuil du coût d'un poste permanent, doivent bénéficier d'incitations plutôt qu'encourir des sanctions. Le renchérissement des cotisations patronales et sociales des intermittents les a déjà pénalisées à partir de 2002. Elles ont avant tout besoin d'un système d'indemnisation équitable des périodes de chômage, qui respecte strictement le droit à la protection sociale, à l'assurance-maladie, aux congés de maternité et aux congés tout court, d'un système qui admette enfin (dans la proportion raisonnable d'un tiers environ du total) la légitimité des heures de formation ou de transmission effectuées en qualité d'intervenant artistique, en application d'un accord de partenariat avec le monde scolaire ou dans le cadre de la formation continue. Pour maintenir et développer l'emploi, elles attendent par ailleurs des aides de tous ordres. Les plus directes sont d'abord celles qui permettent d'alléger le poids des charges ou même des salaires pour des fonctions reconnues d'utilité sociale.

Devant la disparition des emplois-jeunes soutenus par l'Etat, les conseils régionaux – tous contrôlés par la gauche en métropole depuis les élections de 2004, à l'exception de l'Alsace et de la Corse (pour la présidence) – ont voulu prendre le relais avec diverses formules, offertes notamment aux associations culturelles. La mutualisation des emplois d'administration (englobant aussi bien des chargés de production que des régisseurs de tournée) est déjà pratiquée par nombre d'équipes artistiques. Il s'agit de leur faciliter la tâche et d'en encourager d'autres à recourir à ce mode de partage. Un amendement parlementaire à la loi de 1985 sur les groupements d'employeurs tend à autoriser les collectivités à en devenir membres aux côtés de prestataires privés. Le député Patrick Ollier, qui l'a déposé, pense qu'ainsi les villes, les départements et les régions pourraient prendre leur part du fardeau. Peut-être leur serait-il plus sûr et plus simple d'accorder des subventions de fonctionnement à des associations à but non lucratif. En ce qui concerne les postes artistiques, il est peu probable que les compagnies parviennent à payer scrupuleusement les heures de préparation et de répétition si leurs budgets – alimentés par des subventions et des parts de coproduction - demeurent insuffisants. Outre les efforts financiers qui seront consentis en leur faveur, il faut envisager toutes sortes d'aides en nature et d'apports en industrie susceptibles d'alléger leurs frais de fonctionnement : prêt de locaux et de matériels, assistance au projet, fourniture d'informations et de conseil.

Ces derniers points regardent de près les centres de ressources. L'amélioration de leurs prestations ne saurait apporter un remède à l'ensemble des maux éprouvés par les professionnels, mais elle peut les doter de meilleurs atouts pour les affronter. Pour les thèmes qui le concernent, ce rapport veut contribuer au débat sur les mutations que connaît la

condition des artistes et des techniciens. Celle-ci requiert une sollicitude constante de la part des pouvoirs publics. Ils disposent à travers les CR-SV d'intermédiaires attentifs et compétents, aussi bien pour informer les acteurs du spectacle de leurs droits que pour avertir les administrations de leurs attentes.

Le protocole contesté a entraîné des difficultés pour beaucoup de compagnies dont les membres ne sont pas parvenus à remplir les nouveaux critères. Combien de personnes en ont-elles pâti ? Il est difficile d'en juger, puisqu'une petite minorité d'entre eux seulement ont sollicité le fonds provisoire mis en place par R. Donnedieu de Vabres à l'automne 2003 – et transformé en fonds "transitoire" durant l'année 2005 – pour leur permettre d'accéder à l'indemnisation sur la base des exigences précédentes (507 heures ou 43 cachets en douze mois). D'autres artistes, administrateurs et techniciens, demeurés dans le système, ont constaté sur leur feuille de paye les effets pervers d'une formule de calcul alambiquée.

Il est difficile aux intéressés de l'admettre, mais le mouvement de 2003-2004 a causé des séquelles plus graves dans l'immédiat. L'annulation des représentations a fait subir des pertes sèches aux salariés, mais aussi aux compagnies, aux établissements et aux festivals. Il a fallu rembourser les spectateurs et payer des dédits, renoncer aux contrats de cession tout en continuant d'acquitter des frais de séjour ou de tournée. L'onde de choc s'est répercutée très loin en aval de l'événement. Les spectacles supprimés durant l'été, n'ayant point été vus par les programmateurs, sont mort-nés, ou alors ont connu une diffusion au rabais. Les compagnies les plus atteintes se sont repliées sur des projets conçus à l'économie, modérant leur audace et renonçant à des emplois. Certains collectifs n'ont pas réussi à guérir les plaies ouvertes en leur sein par l'expression de conceptions divergentes sur les voies et les fins de la contestation. Enfin l'ensemble du secteur a dû accepter qu'une part significative des subventions exceptionnelles débloquées au début de la saison 2003-2004, et même des subventions courantes versées au cours de l'exercice suivant, soit employée à combler les déficits cumulés des structures et manifestations les plus touchées, au détriment des productions nouvelles et des initiatives innovantes. Ces dépenses d'équilibre ont atténué l'augmentation des crédits d'intervention du ministère (et singulièrement de la DMDTS) en 2004.

Cela dit, la mobilisation des artistes et des structures a également laissé des traces positives. Suscitant ces prises de paroles désordonnées mais vigoureuses dont il existe quelques exemples dans le passé, notamment après la Libération et autour de 1968, elle a contraint tous ses protagonistes à méditer à nouveaux frais les politiques et les pratiques du spectacle vivant. Les agents concernés ont acquis une connaissance beaucoup plus concrète de leur situation, au point de donner du fil à retordre aux experts patentés. Ils ont porté la controverse sur la scène nationale, si vivement et tellement longtemps qu'elle facilitera peut-être l'inscription à l'ordre du jour de questions voisines, sur les enjeux de l'art, sur l'élargissement de ses publics, sur les perspectives de la décentralisation, les impératifs de "l'exception" et les garanties de la "diversité" culturelles. Le débat national, souhaité par J.-J. Aillagon, n'a pas eu lieu lors d'une séance ou deux entre des orateurs rompus à cet exercice. Il a proliféré dans tous les cercles du secteur professionnel, mais aussi en maintes places de l'espace public. Reste à transformer cette expression en élaboration, à formuler des propositions pour dépasser le stade de la déploration.

La contrainte budgétaire, que le ministre de la Culture et de la Communication doit toujours s'évertuer à desserrer au maximum, est logiquement interprétée par les services de Bercy dans le sens d'une recherche continuelle d'économies, si mineures soient-elles. Instruits par ce récent passé, il faut plutôt faire le pari que des mesures d'accompagnement des entreprises et des agents du spectacle vivant, peu coûteuses au regard des richesses du pays, peuvent apporter des bénéfices nettement supérieurs en termes de valeur ajoutée, d'emplois, de vie sociale, de sens à partager. De tels profits excèdent l'ordre du calcul ordinaire.

b) Vers la circulation élargie des informations et des œuvres

La fin des années 1990 a vu les nouvelles techniques d'information et de communication (NTIC) gagner du terrain dans presque toutes les activités de services. Le secteur du spectacle vivant n'a pas échappé à leur emprise. La grande mutation numérique a touché les plateaux et les régies, mais elle a plus encore affecté les bureaux. Informatisation des opérations, numérisation des documents et des enregistrements, indexation des bases, transmission des fichiers, accessibilité des données, interaction entre les correspondants : l'ensemble de ces procédés permettent non seulement d'accélérer la circulation du texte, du son et de l'image (fixe ou animée), mais encore de réaliser la combinaison entre les différents types de signaux. Une nouvelle ère s'est ouverte pour les métiers de la documentation, au cours de laquelle les modes de conservation, de traitement, de valorisation et de communication des ressources immatérielles feront appel aux mêmes instruments que leur production. Les œuvres elles-mêmes demeurent certes impalpables et éphémères dans le temps de leur exécution. En revanche leurs supports, leurs traces et leur appareil critique sont devenus susceptibles de stockage à grande échelle, de reproduction illimitée, de diffusion immédiate.

La France est encore en retard par rapport aux grands pays industrialisés pour les taux d'équipement informatique et de fréquentation des réseaux. En 2003, seulement 27% de foyers y étaient connectés à Internet (dont 8% accédant à des lignes à haut débit par le câble ou à travers le système ADSL) contre 60% environ aux Etats-Unis, au Royaume-Uni ou aux Pays-Bas : cela représentait tout de même 39% des Français, soit environ 20 millions d'individus consultant de temps à autre les sites de la toile (d'après Médiamétrie, septembre 2003). A n'en pas douter, cette proportion est nettement plus élevée parmi les personnes fréquentant régulièrement ou occasionnellement les établissements de spectacle, et à plus forte raison parmi les professionnels travaillant pour ces derniers. D'ailleurs ces chiffres augmentent à un rythme soutenu. La croissance exponentielle de l'équipement individuel va de pair avec les progrès plus saccadés de l'équipement collectif. Les grandes écoles, puis les universités ont été dotées de réseaux à haut débit aux premières lueurs du XXIe siècle. Le tour des établissements scolaires, des conservatoires et des écoles d'art est ensuite venu. Les médiathèques municipales branchent un peu partout des bornes de connexion et des postes de consultation. Des relais de commutation *WiFi* (sans fil) font leur apparition dans les lieux publics, tandis que les capacités et vitesses de transmission ne cessent de grandir.

La construction européenne et la mondialisation des échanges forment l'arrière-plan de ces transformations hexagonales. L'intégration de dix nouveaux pays dans l'Union européenne, consommée le 1er mai 2004 (en attendant l'arrivée de la Bulgarie et de la Roumanie en 2007), n'a pas été accompagnée dans le registre des politiques culturelles d'un déploiement de volontés et de moyens coïncidant avec l'ampleur de l'événement. Les disparités qui persistent entre les systèmes d'aide à la production et à la diffusion compliquent les initiatives communes (voir Robert Lacombe, *Le spectacle vivant en Europe, Modèles d'organisation et politiques de soutien*, La Documentation française, Paris 2004). Le rejet du Traité constitutionnel par la France et les Pays-Bas, en mai-juin 2005, a repoussé aux calendes grecques - ou turques ? - l'adoption de modes de décision plus efficaces en ces matières. Le penchant à l'extraversion des artistes et des spectateurs n'en a pas moins été stimulé. L'essor des tournées de compagnies françaises à l'extérieur de leurs frontières, comme la multiplication des invitations lancées à des ensembles étrangers, le développement des festivals confrontant les esthétiques et les pratiques de la scène continentale, l'édification de réseaux de coopération entre acteurs professionnels, tout cela contribue à une internationalisation des courants artistiques et culturels qui ne se limite pas à l'Europe des Vingt-cinq ou des Vingt-sept, même étendue aux candidats à l'adhésion.

Les CR-SV ne pouvaient longtemps négliger cette dimension de leur action. Ils ont pour la

plupart su rejoindre des plates-formes de partenariat déjà constitués, quand ils n'ont pas été à l'origine de leur fondation, soit dans un champ disciplinaire, soit dans une catégorie d'opérateurs. Si sincère et enthousiaste que soit cet engagement, il n'implique pas automatiquement la consolidation des méthodes ni la mutualisation des informations. Pour mesurer le chemin qui reste à parcourir vers une communauté de la documentation et du conseil, il fallait élargir l'inventaire des ressources aux forums européens et à quelques fédérations internationales, évaluer l'efficacité du réseau des centres de ressources spécialisés, baptisé Réseau européen des centres d'information sur le spectacle vivant (RECISV) en français, ENICPA en anglais, la comparer avec les performances de l'Association internationale des bibliothèques musicales (AIBM) et de la Société internationale des bibliothèques-musées du spectacle (SIBMAS), tester les répertoires internationaux disponibles en ligne, naviguer entre les sites de cet archipel virtuel. Le rapport inclut donc une partie consacrée à ces partenariats, qui mobilisent à la fois la gamme des relations humaines et l'arsenal des techniques numériques.

I. L'OFFRE DE RESSOURCES

1 - Les origines

La généalogie de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler les centres de ressources du spectacle vivant (CR-SV) reconnaît quatre types de filiations, du moins si l'on s'en tient aux pôles externes au MCC, dont les propres services de documentation, d'information et de conseil se sont également développés.

a) Les bases historiques

Une première classe d'institutions procurant livres, partitions et documents aux mélomanes et amateurs de spectacles repose sur les collections publiques. Des dépôts de parchemins, d'autographes et de documents imprimés de la monarchie sont nées les modernes Archives nationales, la Convention, le Consulat et l'Empire structurant en outre des services archivistiques dans les communes et les départements. De la Bibliothèque royale, bénéficiaire des premières formes de dépôt légal connues dans l'histoire, la Bibliothèque nationale est issue à la Révolution. Celle-ci a tôt fait de l'enrichir par les confiscations infligées aux Capet, aux émigrés, aux nobles, mais aussi au clergé. Les départements de la musique (DM) et des arts du spectacle (DAS) de l'actuelle Bibliothèque nationale de France (BNF) doivent beaucoup cependant aux legs et dons privés, ainsi qu'à l'apport d'autres institutions. Certains fonds restent attachés à des établissements de création, de répertoire et d'enseignement dont l'histoire remonte à l'Ancien Régime. L'Académie royale de musique, l'Opéra qui en dépendait, les écoles de musique et de déclamation qui lui étaient affiliées ont laissé des fonds précieux aux écoles supérieures des régimes ultérieurs. L'héritage académique est donc prolongé par la BNF, les bibliothèques-musées situées auprès des théâtres nationaux (l'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Odéon) et les médiathèques des conservatoires nationaux supérieurs d'art dramatique, de musique et de danse de Paris et de Lyon (CNSAD, CNSMDP et CNSMDL). La Comédie-Française présente un cas spécifique, car il s'agit d'une société privée protégée depuis plus de trois siècles par l'Etat, dont les papiers, les images, les costumes et les objets se sont accumulés presque sans discontinuité au profit de ce qui est devenu sa Bibliothèque-musée. Partie intégrante et inaliénable du domaine public, leurs trésors, d'une ampleur assez considérable, sont assurément bien gardés. La tâche du ministère, qui exerce sa tutelle sur les établissements de conservation à travers plusieurs directions, consiste surtout à intensifier leur consultation et leur exploitation sous forme de publications et d'expositions.

La seconde catégorie d'établissements procède de collections privées, même si elles sont passées en mains publiques. Des amateurs passionnés et rigoureux, à l'image d'Auguste Rondel ou de Jacques Doucet, des artistes érudits tels Léon Chancerel ou Gaston Baty, des acteurs bibliophiles dont Louis Jouvet, Béatrix Dussane, Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud, des critiques comme Henri de la Grange et Maurice Fleuret, plus récemment encore une libraire éclairée du nom de Gilberte Cournand, ont eu la présence d'esprit de léguer leurs fonds d'ouvrages et de documents à la collectivité, sinon à une association ou à une fondation. Leurs noms restent souvent associés à l'institution qui les livre à la curiosité du public. Le Département des arts du spectacle de la BNF, la Bibliothèque de l'INHA, la Société d'histoire du théâtre, la Bibliothèque de l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III, la Médiathèque Gustav-Mahler sont nés ainsi. En pareil cas, les autorités ont pour principal devoir de favoriser la consolidation du capital originel par des acquisitions ou de nouveaux dons. La formule de la dation, introduite par la loi du 31 décembre 1968, qui a permis d'enrichir tant de musées, doit pouvoir être modulée dans l'intérêt de ces bibliothèques. En effet des ensembles aussi rares que précieux d'autographes, de partitions et de pièces

manuscrites ou imprimées, de notes de mise en scène, d'esquisses de scénographies, mais aussi d'affiches, d'accessoires, d'éléments de décors, se trouvent en mains privées. Les héritiers seront tentés de les disperser – à moins que pour éviter cela les collectionneurs ne soient forcés de les confier à des institutions étrangères – si la France ne leur offre pas des conditions de mise en valeur satisfaisantes. La conservation des pièces les plus fragiles, du costume de scène au disque microsillon, la modernisation des méthodes de consultation, en particulier la rétro-conversion informatique des catalogues et la mise en ligne des fichiers sur Internet, réclament bine sûr des crédits appropriés.

La troisième origine procède de la décentralisation. Des musées, des bibliothèques, des conservatoires de musique et des écoles d'art ont éclos dans les communes qui les ont fait prospérer, dès qu'elles disposèrent de la clause de compétence générale gravée dans la loi de 1884. Le mouvement a repris dans le dernier tiers des années 1970 avec l'appoint des départements et des régions, enfin il a subi une nette accélération grâce au chantier législatif de 1982-1992. Dans le domaine culturel, ces réformes avaient été en quelque sorte anticipées par les initiatives de l'administration d'Etat, quand Jeanne Laurent puis les collaborateurs d'André Malraux (Pierre Moynot, André Holleaux, Jean-Emile Biasini) inventèrent des solutions de partenariat, la première pour les centres dramatiques, les seconds pour les maisons de la culture. Marcel Landowski apporta sa pierre à l'édifice en encourageant les conseils généraux volontaires à fonder les premières associations d'information et d'action pour la musique, que Maurice Fleuret sut relancer quelques années plus tard. Ces dernières ont récemment tissé le Réseau musique et danse (RMD), qui remplit deux fonctions en dépit d'une faible constitution : d'une part il relie entre elles les organisations départementales et régionales consacrées au spectacle vivant, sans oublier les officines plus modestes spécialisées dans un genre particulier comme le rock, le hip hop, les arts de la rue, les musiques et les danses traditionnelles ; d'autre part il recense – avec plus ou moins de finesse selon les choix locaux – des ressources éparpillées dans les associations, les écoles et les bibliothèques des villes.

b) Les organes précurseurs

Enfin la quatrième source plonge dans l'histoire des établissements d'action culturelle sous le ministère Malraux. Le programme était alors placé sous le signe de la polyvalence artistique, même si l'administration faisait surtout appel à des gens de théâtre pour l'appliquer sur le terrain. Alors que les premières maisons de la culture ouvraient leurs portes, deux organismes devaient en principe soutenir l'action de leurs directeurs. Le « centre de formation national des animateurs » réclamé par les professionnels ne vit jamais le jour. En revanche, un Centre national de diffusion culturelle (CNDC) fut installé en 1962 sous la responsabilité de Jean Rouvet, auquel manquait néanmoins l'outil de production prévu au départ. Après la dissolution de cette structure, Antoine Bernard (directeur du cabinet), Pierre Moynot (directeur général des arts et des lettres) et Francis Raison (directeur du théâtre et des maisons de la culture) permirent à l'Association technique pour l'action culturelle (ATAC) de reprendre une partie de ses missions en 1966 puis, à compter de 1967, de dispenser une formation longue de cadres pour les établissements culturels. L'ATAC, successivement dirigée par Jean-Albert Cartier, Louis Cousseau et Gérard Belloin, a parfois entretenu des rapports orageux avec sa tutelle. Ce fut le cas lors de sa réforme en 1971, et surtout en 1975 avec la mise en place de l'Office national de diffusion artistique (ONDA), confié à Philippe Tiry, dont les moyens financiers devaient rapidement lui conférer un rôle plus déterminant dans la diffusion des spectacles à travers le réseau national. Aux côtés de l'Office, dans les locaux qu'il occupa longtemps à la Chaussée d'Antin, avait éclos un petit centre d'information sur le théâtre qu'on peut considérer *a posteriori* comme l'embryon du futur Centre national du théâtre (CNT).

L'ATAC s'éteignait doucement lorsque le Centre national pour l'action artistique et culturelle en prit le relais en 1986. L'expérience de ce dernier fut d'ailleurs de courte durée, car il fut absorbé par l'Association nationale pour la formation et l'information artistique et culturelle (ANFIAC), qui de 1987 à 1993, sous la direction de Michel Simonot d'abord, puis de Jacques Laemlé, déploya des services de formation, d'information, de conseil, d'édition. Le magazine *Découpe* (1988-89) et la revue *Les Cahiers du renard* (1991-93) ont accompagné plusieurs années durant la réflexion des professionnels du spectacle, mais aussi celle des élus et des chercheurs intéressés aux politiques culturelles. En arguant de motifs financiers, Jacques Toubon décida de dissoudre l'association à l'amorce de l'été 1993.

Dans ce laps de temps, la nécessité de centres de ressources s'était imposée, mais l'ère de la polyvalence avait pris fin : il apparaissait de plus en plus clair que les structures en train d'émerger se dédieraient à un champ artistique mieux délimité. Cela serait vrai de la Cité de la musique (dont l'établissement public a été institué en 1992, et le bâtiment ouvert au public en 1995), du Centre national du théâtre (1993), de HorsLesMurs (1993 pour la compétence sur les arts de la rue, 1996 pour la compétence sur le cirque), en attendant la fondation du Centre national de la Danse (1998 pour l'établissement public et ses départements, 2004 pour l'inauguration du nouveau siège). La spécialisation irait dès lors en s'accentuant.

Ainsi, le Centre national d'action musicale (CENAM) dirigé par Alex Duthil a-t-il préfiguré un nouveau type d'organisme voué à l'information des amateurs et des professionnels dans un domaine donné. Ses publications, notamment ses *Cahiers* thématiques ont joué un rôle important dans la prise en compte du jazz et des musiques amplifiées au cours des années 1980, marquées entre autres par la nomination de Bruno Lion en tant que « Monsieur Rock » auprès du ministère. De cette expérience est sorti le GRIM, au sein duquel se sont formés le Centre d'information du jazz (CIJ) et le Centre d'information des musiques traditionnelles (CIMT), deux noyaux de la future association IRMA, apparue en 1986, avec le Centre d'information du rock (CIR). Plus tard, A. Duthil fut encore sollicité pour présider la commission nationale sur les musiques actuelles dont le rapport, remis à Catherine Trautmann en septembre 1998, a motivé le lancement de nombreuses structures, entre autres le Studio des variétés qu'il a fondé et dont il a pris la direction

De même, le Théâtre contemporain de la danse (TCD), dirigé par Christian Tamet, a servi de matrice au premier Centre d'information et d'orientation du danseur (CIOD), dont les missions furent reprises par le Département des métiers du CND. Lors de sa constitution, celui-ci hérita encore des ressources relatives à la danse de l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (IPMC) qui relevait de la Cité de la musique.

c) <u>La fondation de structures spécialisées</u>

Rares sont les organismes de ressources éclos par génération spontanée. Leur engendrement fut en général le résultat d'une heureuse conjonction, entre l'existence d'un embryon de documentation ou d'une cellule d'information au sein d'un corps existant et la présence d'un environnement favorable sur les plans politique et financier.

Longtemps le climat ambiant n'avait permis que le lent et progressif renforcement de bibliothèques au sein d'établissements anciens, comme l'Opéra de Paris depuis 1669 ou la Comédie-Française depuis 1680, ou bien l'installation d'une modeste documentation auprès d'offices nationaux, ainsi qu'on vient de le voir. L'atmosphère a changé du tout au tout en 1981, lorsque l'alternance électorale, l'embellie budgétaire et l'élan décentralisateur ont redoublé les ambitions des collectivités publiques et les attentes des milieux professionnels. Le premier septennat de François Mitterrand, qui offrit à Jack Lang son premier quinquennat, bénéficia surtout aux équipes de création, aux lieux de production et de diffusion, aux maisons d'enseignement que Robert Abirached et Maurice Fleuret, respectivement directeurs du Théâtre et des spectacles (DTS) et de la Musique et de la danse (DMD), soutinrent de leurs

subventions. La naissance de l'Institut international de la marionnette (IIM) en 1981 et du Centre national des arts du cirque (CNAC) en 1985, à laquelle le premier contribua d'une manière déterminante, n'impliquait peut-être pas encore celle d'un centre de ressources, mais elle n'allait pas tarder à l'entraîner. La relance des associations départementales de développement musical et chorégraphique (ADDMC), à laquelle le second consacra beaucoup d'efforts, répondait aussi à un besoin d'accompagnement des praticiens amateurs ou confirmés. Cependant, entre 1982 à 1986, la Direction du développement culturel (DDC) s'employait sous la conduite de Dominique Wallon à tisser un réseau d'agences pour la gestion des entreprises culturelles (AGEC), à la disposition des institutions locales et des établissements artistiques, des mouvements d'éducation populaire et des comités d'entreprise, des associations et des compagnies, dont les antennes régionales ont depuis lors conquis leur autonomie sous divers sigles, telles l'ARSEC (1983) et l'AGECIF (1984). A l'approche de la première période de cohabitation à la tête de l'Etat (1986-1988), son projet de créer un organisme de conseil auprès des collectivités territoriales s'est heurté à la méfiance de l'Association des maires de France (AMF) et à l'hostilité de la Direction générale des collectivités locales (DGCL) du ministère de l'Intérieur, qui y décelaient un risque de recentralisation rampante.

En revanche, la constitution de l'Observatoire des politiques culturelles (OPC) à l'initiative de René Rizzardo, le 1er mars 1989, à l'amorce d'un second bail de cinq ans pour la gauche à l'Elysée et à Matignon, a bénéficié des bonnes volontés du ministère de la Culture, du conseil régional Rhône-Alpes et de la ville de Grenoble. Une certaine forme de volontarisme entrait de nouveau en scène, bien que ses marges d'évolution fussent déjà compromises. L'instabilité électorale et les difficultés économiques allaient bientôt marquer une deuxième phase de cohabitation entre gauche et droite (1993-1995), puis une troisième à fronts renversés (1997-2001), entourant deux années de concordance entre les majorités présidentielles et parlementaires (1995-1997). Les initiateurs du CNT (constitué en 1992-1993), de la Cité de la musique (édifiée de 1992 à 1995) et même du CND (assemblé de 1998 à 2004) surent néanmoins profiter d'une conjoncture relativement propice pour accélérer la gestation d'entités nouvelles, auxquelles se sont intégrés des pôles documentaires plus ou moins solides. Dans ces trois cas une décision de l'exécutif fut à l'origine des institutions. Si le ministère de la Culture, à son sommet, dut s'impliquer dans leur fondation, la nécessité de tels investissements s'imposa à lui grâce à l'impulsion de quelques personnalités et sous la pression d'un cercle d'artistes et d'administrateurs avertis des affaires publiques. Il en alla de même pour la création de HorsLesMurs (HLM), association surgie *ex abstracto* des cartons de la Direction du théâtre et des spectacles (DTS) en 1993, pour reprendre d'abord une mission d'information entreprise dans le cadre de Lieux publics pour les arts de la rue et, plus tard, en 1996, une autre mission dévolue à la défunte Association pour le soutien, la promotion et l'enseignement des arts du cirque (ASPEC, 1982-1985), puis à la moribonde Association nationale pour le développement des arts du cirque (ANDAC, 1985-1994).

Parfois l'administration centrale s'est directement appuyée sur la volonté des professionnels pour définir avec eux la nature de l'instrument souhaité. C'est ainsi par exemple que l'IRMA a pris forme en 1986 à partir d'une initiative associative, elle-même inspirée par des opinions d'experts et des suggestions de l'administration. Tout récemment encore, la plate-forme de ressources pour les arts du récit Mondoral a émergé en 2004 d'une coopération entre trois structures spécialisées, encouragées et orientées par la DMDTS.

Mais bien souvent les centres de ressources ont germé dans l'humus de la société civile, sans intervention de l'Etat - du moins au début. Il en allait déjà ainsi pour les ligues savantes à la fin du XIXe siècle, dont plusieurs s'occupaient de musicologie. La Société d'histoire du théâtre (SHT), née en 1933, reste leur digne parente dans le domaine de l'art dramatique. Les mouvements d'éducation populaire, dont l'histoire s'orne elle aussi de glorieux antécédents

sous la IIIe République, ont engendré des services documentaires et des officines de conseil. L'une des fédérations les plus émérites, la Ligue de l'enseignement, veilla en 1984 sur les premiers pas de l'association Théâtrales, qui prit en 2003 le titre d'Aux Nouvelles Ecritures théâtrales (ANETH).

La forme associative convenait à des projets culturels aussi bien qu'à des entreprises artistiques, des actions syndicales ou des unions corporatives. L'association des Théâtres de marionnettes et des arts associés (THEMAA), qui défend les marionnettistes depuis 1953, a fini par se doter d'outils d'information destinés à un public plus large. L'Association Jean Vilar, fondée en 1972 par Paul Puaux et ses amis, entendait perpétuer l'œuvre du père du Festival d'Avignon et du Théâtre national populaire (TNP), mais la Maison qui porte son nom acquit la dimension qu'on lui connaît aujourd'hui quand la BNF résolut d'y implanter une antenne en 1979. L'installation du Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) en 1987 est liée à la mise sur pied d'une maîtrise, avec son école de chant. La passion de Serge Hureau pour le patrimoine de la chanson française, qu'il interprète volontiers, l'a amené à concevoir le Hall de la chanson en 1990. C'est la réunion d'un groupe de traducteurs attentifs à l'écriture dramatique qui a permis la création de la Maison Antoine Vitez (MAV) en 1991, de même que l'engagement de François Berreur en faveur des textes de son temps l'a conduit à bâtir son Centre de ressources internationales de la scène (CRIS) en 1996. Quant au Centre international du théâtre itinérant, après quelques réunions exploratoires, il a découlé des volontés conjuguées de plusieurs compagnies, regroupées autour du Footsbarn Travelling Theatre, en 2002. Et le très modeste Centre national du mime (CNM) n'a pas attendu une hypothétique protection ministérielle pour commencer à s'organiser.

Création d'en haut *versus* fondation par en bas : un schéma binaire ne rendrait pas compte de la diversité des naissances et des croissances. Il fallut ainsi que l'Etat, un établissement sous sa tutelle (Radio France) et une société civile (la Société des auteurs et compositeurs de musique, SACEM) s'entendent en 1977 pour transférer leurs fonds relatifs à la composition à une nouvelle entité, intitulée Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC). En 2002, le ministère des Finances et le ministère de la Culture ont porté sur les fonts baptismaux le Centre national du jazz, du rock et des variétés, établissement public qui s'est presque aussitôt découvert une ambition en matière de statistiques, d'information et de conseil. Celui-ci n'en prolonge pas moins l'expérience d'un fonds de soutien auquel les entrepreneurs de concerts sont étroitement associés.

d) L'essor des projets

Une fois établis sur des bases fermes, soit de façon indépendante, soit dans le giron d'un autre organisme, les pôles de ressources n'ont pas tardé à montrer leur propension à se développer en poids et en surface, voire en effectifs. Ce mouvement ne tarde pas à se heurter à des limites spatiales ou à des contraintes budgétaires. Il ne s'agit pas là du phénomène que des essayistes ou des pamphlétaires imputent à tout corps vivant de la générosité publique. Cette tendance s'explique d'abord par la complexion physique d'une documentation, dont la nature ordonne d'accumuler toujours plus de matériaux au cours de son évolution, et cela même à l'ère de l'informatique. Elle découle ensuite d'un impératif didactique, parce que l'étendue de la connaissance augmente de manière exponentielle, alors que chacune de ses branches se ramifie et se divise à l'infini. Enfin elle est accentuée par une nécessité politique et sociale, parce que la population en droit d'accéder à ce savoir s'élargit, quoiqu'à un rythme nettement plus lent. A des échelles certes fort différentes, on voit l'indice d'une telle amplification dans l'essor des bibliothèques incorporées à des établissements d'enseignement supérieur, tels que le CNSAD, le CNSMDP, le CNSMDL, l'IIM, le CNAC, sans oublier l'Institut supérieur des techniques du spectacle (ISTS), fondé en 1987. Il suffit d'ailleurs de soupeser le bagage technique qu'un régisseur ou un directeur de plateau doit posséder de nos jours, en termes de

lumière, de son, de construction, de dynamique, de sécurité active et passive, pour comprendre la charge qui incombe aux pédagogues, de même qu'aux documentalistes placés à leurs côtés. Une réflexion similaire pourrait être menée au sujet de la législation sociale et de la réglementation fiscale affrontées par les administrateurs de compagnies.

La croissance interne des fonctions documentaires se vérifie encore dans des structures dont l'objet principal n'est ni la formation ni l'information. L'ONDA a dû se doter de moyens de plus en plus performants en la matière pour assumer les missions de diffusion qui lui ont été confiées en 1975. Le Centre national des écritures du spectacle (CNES), qui dédie le recueillement de la Chartreuse à la concentration des auteurs dramatiques a étoffé sa bibliothèque depuis 1991, au point d'en faire un lieu de lecture publique en 2005. L'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (IRCAM), voué à la création depuis l'ouverture du Centre Georges Pompidou en 1977, a ouvert la sienne aux lecteurs de l'extérieur en 1996 – même si, à rebours du mouvement général, l'accès en a été restreint et la surface réduite en 2004.

A plus forte raison, les organisations dont la fourniture de ressources est le principe moteur éprouvent un appétit d'ouvrages, de périodiques, d'archives, de données, ainsi que d'espaces d'accueil, de mètres linéaires, de capacités de stockage, de crédits d'achat, de matériels automatisés et même de personnels qualifiés, qui peut dépasser en proportions la hausse de leur fréquentation. L'amélioration du service rendu, mais aussi l'actualisation de l'information en continu sont sans aucun doute à ce prix. Car le processus cumulatif décrit ci-dessus se traduit rarement par un alourdissement du fonctionnement. Au contraire, les performances sans cesse plus sensibles des systèmes employés à la récolte, au traitement et à la transmission des renseignements favorisent de très nombreux projets qui permettent de maintenir l'organisme à un seuil d'activité élevé. La demande le sollicite avec insistance : quand elle n'afflue pas en quantité supérieure, elle s'applique à des objets plus complexes, réclame des prestations plus consistantes et requiert un temps d'attention plus long. Ainsi qu'on l'observe dans le reste de la société, la plupart des acteurs du spectacle vivant ont assimilé le caractère vital de l'information pour accéder à la satisfaction de leurs requêtes. En tant que citoyens, nombre d'entre eux considèrent le droit de savoir comme une clé de la démocratie. En tant qu'agents économiques, beaucoup envisagent la ressource immatérielle comme un moyen d'obtenir des ressources sonnantes et trébuchantes.

C'est pourquoi il faut chausser de bonnes lunettes avant d'interpréter les motivations qui suscitent la multiplication, patente dans ce secteur, d'ébauches de pôles documentaires, de centres d'information, d'agences de conseil, de banques de données ou de portails Internet, dont la fiabilité technique et la viabilité financière n'ont pas toujours été examinées en profondeur. Devant la vogue de l'expression même de « centre de ressources », qui a fait une percée spectaculaire depuis le début du millénaire dans l'univers des arts et de la culture, les pouvoirs publics peuvent légitimement se demander si leurs initiateurs cèdent à une mode langagière ou s'ils esquissent une stratégie nouvelle dans leur recherche de crédits. La réponse doit être prudente et surtout calibrée au cas par cas, en fonction de la pertinence des projets.

Durant les deux ans de cette enquête, plusieurs structures se sont mises sur les rangs pour concevoir ou instaurer ce que leurs responsables définissaient d'emblée, à quelques nuances près, comme un centre de ressources, bien que les contenus, les méthodes et les destinataires diffèrent du tout au tout. Les propositions n'ont pas manqué dans la capitale, déjà bien pourvue en organes généralistes ou spécialisés. Le CNV a commandé à cet effet une étude à Dominique Forette, avant que son conseil d'administration n'adopte une résolution inspirée par certaines de ses conclusions. Fondues en 2004 dans un établissement public de coopération culturelle (EPCC), les associations régionales dévouées au théâtre, au cinéma et à la chanson (THECIF), à la danse et à l'opéra (IFOB) ont cédé place à l'Action régionale pour la création artistique et la diffusion en Ile-de-France (ARCADI), qui a aménagé dès mai 2005

une cellule de ressources en son sein. Au même moment, la ville de Paris entamait le recrutement d'un directeur pour l'équipement dont elle diligentait les travaux dans les anciennes Pompes funèbres municipales, l'hypothèse d'un espace de ressources étant posée par plusieurs candidats. La revue *Mouvement*, lancée par Jean-Marc Adolphe en 1995, a présenté en 2003 la plate-forme de diffusion électronique Artishoc, à laquelle elle espère rallier divers partenaires artistiques. Pendant ce temps, sa consœur *Cassandre*, animée depuis 1996 par Nicolas Roméas, fourbissait avec l'association Hors-Champ (formée en 2000) les plans du pôle d'information qui loge depuis 2004 au Couvent des Récollets. A Besançon, le CRIS a formulé la même année son ambition de réaliser un site sur les traductions théâtrales, alors que la MAV de Montpellier mettait le sien au point avec l'aide du ministère. Depuis son campement de Hérisson, le CITI, sommé par la Commission européenne de rembourser des crédits employés avec scrupule, ne renonçait pas en 2005 à renforcer sa position auprès des administrations qui hésitaient encore à reconnaître la spécificité des ses missions. A Marseille, les idées des aménageurs et occupants de la Cité des arts de la rue, dont l'ouverture est prévue en 2007 ou 2008, semblent encore assez floues quant à la définition du lieu de ressources que prône son Association de préfiguration (APCAR). Enfin, un peu partout en France, enhardies par des exemples comme celui d'ARCADE, agence pionnière dont la région Provence-Alpes Côte d'azur a permis le développement depuis 1975, les collectivités territoriales imaginent des observatoires de l'emploi culturel, des offices au service du spectacle vivant, des associations pour l'assistance aux amateurs et aux professionnels, des plates-formes pour les musiques actuelles.

Le besoin d'information n'admet pas de bornes, on l'a dit. Mais dans un système d'allocation forcément sélectif, comment arbitrer entre tant d'options ? D'abord en tâchant de démêler les logiques parfois enchevêtrées dont elles procèdent. La volonté d'offrir des prestations de type documentaire s'appuie en général sur la perception d'une demande insatisfaite. Les promoteurs estiment simplement qu'ils n'ont pu trouver pour eux-mêmes, ou pour leur public, les produits ou les services exigés. Il arrive bien sûr que cette impression ne soit pas corroborée par une étude complète. Il est aussi fréquent qu'elle trahisse une confiance excessive envers la technique censée pallier ce manque. Il est encore possible que cette intuition cache le désir de mobiliser au profit de l'ensemble de la structure les crédits de fonctionnement utiles à son équilibre ou son essor, en tirant sur des lignes réputées - à tort - moins tendues que celles qui alimentent la création, la production, la diffusion, la recherche ou la publication. Mais il n'est pas indispensable de convoquer toute la sociologie moderne pour rappeler que la motivation la plus répandue – et d'ailleurs la plus compréhensible – consiste à occuper davantage d'espace dans le champ professionnel considéré, en déployant des activités qui procurent une visibilité supérieure ou un surcroît de légitimité. Il importe donc d'évaluer la cohérence et l'urgence des initiatives au regard des besoins constatés, des lacunes caractérisées, mais aussi des recoupements éventuels. Pour faire bonne mesure, cette démarche critique concernera aussi bien la création de nouveaux foyers d'information que l'adoption d'axes de développement par les centres de ressource qui ont déjà pignon sur rue.

A cette fin, il est commode de partir de l'état des lieux effectué par Pascale Canivet à la demande de la DMDTS en 1999. Si certaines remarques gardent toute leur validité, les transformations intervenues depuis lors sautent aux yeux,. Des atouts ont été confirmés, des carences en partie résorbées, mais de nouveaux paris restent à relever. Les principaux centres de ressources sont nés en moins de quinze ans, entre 1981 et 1995. La photographie de 1999 les montrait encore dans l'incertitude de leur devenir. Depuis ils ont mûri, leurs responsables ont changé, leurs techniques ont évolué, des acteurs majeurs sont apparus, les réseaux se sont étirés et diversifiés. Et pourtant l'environnement semble avoir changé plus vite encore.

2 - Les acquis

Les CR-SV donnent-ils satisfaction à leurs usagers ? Les critiques essuyées par certains d'entre eux, adressées parfois sans ménagement à tel responsable, semblent davantage liées à une perception subjective de la place symbolique occupée par l'organisme dans son milieu professionnel que par une estimation objective de la quantité et de la qualité des prestations proposées. Dans l'ensemble, la consistance des services offerts a plutôt eu tendance à se renforcer sous la pression de la demande durant les dernières années, ne serait-ce que du fait mécanique de l'accroissement des fonds documentaires et de l'extension des bases de données, dans des structures qui sont encore assez jeunes pour les absorber.

Avant de tenter des comparaisons entre les services rendus par les différents CR, il convient encore une fois de souligner que leurs rôles divergent, non seulement selon leur histoire et leur expérience, leurs statuts et leurs missions, leurs budgets et leurs personnels, mais encore en fonction de l'environnement dans lequel ils évoluent. Le CNT donne accès à un univers théâtral irrigué par la subvention et dominé par les institutions, à la notable exception d'un secteur privé confiné dans l'enceinte parisienne. La Cité de la musique articule autour de sa « rue musicale » le rencontre des modes savants et populaires, des genres classiques et contemporains, des publics néophytes et chevronnés. Le CND consacre, à travers tout l'éventail allant de la formation à la reconversion, de la production à la diffusion, de la recherche à l'édition, l'autonomie d'un art longtemps assujetti aux exigences du théâtre et de l'orchestre. HorsLesMurs contribue à la structuration de professions qui se pensent encore tenues à la marge, bien qu'elles veuillent tenir le pavé des villes. L'IRMA accompagne avec technicité - mais aussi avec lucidité - des mouvements dont les logiques économiques et esthétiques débordent sans cesse les cadres fixés par les administrations ou les corporations. Et ainsi de suite…

a) <u>La diversité des prestations</u>

D'après la diversité des activités revendiquées par les centres de ressources, en réponse au questionnaire qui leur était soumis, force est de constater que la palette des services offerts, déjà largement ouverte en 1999, s'est encore élargie depuis. La gestion d'un répertoire, en général édité sous forme d'annuaire, l'entretien d'une bibliothèque, la fourniture de produits documentaires, le conseil en administration et l'organisation de réunions d'information forment toujours le dénominateur commun. Dans chacun de ces créneaux les prestations se sont enrichies. L'automatisation des fichiers, déjà acquise alors, s'est perfectionnée. Les méthodes de saisie et d'actualisation ont été revues pour mieux s'adapter à la consultation en ligne. Les dossiers (sur les auteurs, les compagnies, les groupes, les administrations, les partenaires, les structures de production, les lieux de diffusion, les fournisseurs) ont gagné en nombre et pris de l'épaisseur. Des bibliographies, des listes d'établissements de formation, des calendriers de stages, des propositions d'emploi sont apparus. Enfin la variété des dossiers thématiques et des notices techniques s'est accrue.

Surtout de nouvelles catégories de services, matériels ou immatériels, se sont imposées. Plusieurs CR-SV ont pris l'habitude de décliner des initiatives culturelles au long de la saison : lectures, projections, expositions, rencontres, colloques pour beaucoup, notamment au CNT ; spectacles régulièrement produits ou accueillis pour la Cité de la musique et le CND , qui organisent également des actions pédagogiques ; ateliers d'élèves, présentations de travaux, mises en espace ou en piste dans les institutions d'enseignement (y compris à l'IIM et au CNAC) ; fêtes et concerts occasionnellement programmés avec l'IRMA, etc.

Le prêt de locaux a pris de l'importance du fait de l'insistante demande des compagnies, mais aussi des associations de praticiens et des syndicats professionnels, en proportion des capacités de chacun : le CND dispose de studios de danse bien équipés, tandis que HLM ne peut proposer que deux salles de réunion. L'accompagnement des équipes artistiques est

pratiqué en termes d'assistance juridique et d'aide au montage de projets, mais leur hébergement n'est pas inclus. La notion de résidence s'applique aux compagnies chorégraphiques sélectionnées par le CND, qui peut leur fournir des bureaux outillés et connectés en plus des studios, mais non aux compagnies dramatiques de passage dans un bureau du CNT, aux artistes reçus pour un conseil individualisé auprès de HLM, ni aux musiciens consultant l'IRMA. Le prêt de matériel demeure exceptionnel mais, quand elles existent, les professionnels se voient autoriser l'accès aux régies de numérisation, aux installations d'enregistrement et de captation, aux tables de montage.

Les conseillers sont sollicités dans des domaines de compétences plus variés qu'hier. Les problèmes juridiques, sociaux et fiscaux prennent une place d'autant plus grande que leur complexité s'épaissit. Des questions pointues comme l'application du droit d'auteur aux œuvres collectives et aux captations audiovisuelles, ou les règles de sécurité applicables aux spectacles de plein air, ou encore le contrôle des manifestations sonores dans l'espace public font l'objet d'expertises.

b) La richesse des fonds

L'enrichissement des collections des bibliothèques et des centres de documentation a porté aussi bien sur le nombre d'ouvrages et de titres acquis que sur la diversité des supports et objets pris en compte. En ce qui concerne les imprimés, les pratiques d'échange entre éditeurs, les hommages consentis par certaines maisons ou revues ont permis de compenser la modicité des crédits d'achat et d'abonnement dans certains cas. Les dons et les legs ont parfois représenté un apport beaucoup plus important que les acquisitions onéreuses. En revanche, le dépôt légal coordonné par la BNF ne profite pas à ces organismes, dont les richesses restent modestes vis-à-vis de celles du DM et du DAS. La question des attributions gratuites mérite peut-être d'être soulevée pour des publications hautement spécialisées, qui n'intéressent pas nécessairement les antennes de l'établissement public et les bibliothèques municipales à vocation régionale.

Les catalogues et les plans de classement reflètent la disparité des situations et des pratiques d'un CR-SV à l'autre. Plusieurs d'entre eux accusent tout de même certaines déficiences dans la couverture de leurs sujets de prédilection. Dans la mesure où il privilégie l'usage du français, le CNT possède relativement peu de titres sur le théâtre et les spectacles à l'étranger, y compris parmi les membres de l'Union Européenne. Augmentée de la donation de Gilberte Cournand, qui a laissé son nom à la salle de lecture, la bibliothèque du CND peut encore renforcer ses références dans la connaissance des danses populaires d'hier et d'aujourd'hui, ainsi que des chorégraphies non occidentales. HLM paraît pauvre en ouvrages historiques sur le cirque, ses techniques et ses traditions, lorsqu'on compare son catalogue avec celui du CNAC et même de la Bibliothèque-musée de l'Opéra (BMO). L'IIM détient l'une des meilleures collections sur l'art de la marionnette et de la manipulation, bien que les amateurs et les chercheurs doivent parfois se tourner vers le Musée Gadagne, à Lyon, pour dénicher une rareté. Grâce à la réunion de ses trois composantes (instrumentale, pédagogique, documentaire), la médiathèque de la Cité de la musique apparaît d'emblée mieux pourvue que ses consœurs, d'autant quelle peut jouer sur une certaine complémentarité avec la Médiathèque Hector-Berlioz, logée au CNSMDP, de l'autre côté de l'esplanade.

Pour ce qui est des autres types de documents, ce sont surtout les dossiers des établissements, des festivals, des compagnies et des ensembles qui se sont garnis. Les témoignages de l'activité artistique commencent avec des esquisses de spectacles et des maquettes de projets, continuent avec des programmes, des dossiers de presse et des plans de tournée, se prolongent à travers des photos, des affiches, des brochures, des « bibles » et du matériel promotionnel. La littérature grise a pris des proportions beaucoup plus amples. Elle émane des administrations, des syndicats professionnels, des écoles et instituts de formation,

mais aussi des universités qui suscitent la rédaction de quantités de mémoires, de la maîtrise au doctorat. A l'exception des thèses soutenues, dont le contenu a été validé par un jury et dont le résumé peut être consulté par le biais d'un fichier national, le classement, l'indexation et la communication de ces recherches posent de nombreux problèmes, dont le moindre n'est pas celui de la pertinence. Il faut cependant reconnaître que les CR-SV qui leur ont en général apporté la matière première sont les mieux placés pour conserver ces travaux, à la fois pour éclairer le jugement des professionnels et pour épargner à d'autres étudiants la peine de les refaire.

Quelle que soit leur importance pour pénétrer la vie d'un art, les archives privées accumulées par des auteurs, des compositeurs, des metteurs en scène, des chorégraphes, des chefs d'orchestre, des interprètes, des scénographes, des critiques ou des militants associatifs trouvent peu souvent un abri dans ces centres et ces pôles. Ici intervient de façon plus claire la distinction entre sources et ressources. Les départements spécialisés de la BNF, mais aussi les Archives nationales ou départementales, les musées, les bibliothèques – à l'exemple de la Bibliothèque Gaston-Baty ou de la Médiathèque Gustav-Mahler –, qui ont pour vocation de les acquérir ou de les accueillir en dépôt, craignent moins en l'occurrence la concurrence du CNT, du CND ou de la Cité de la musique, que celle de l'Institut Mémoire de l'édition contemporaine (IMEC) dont l'installation à l'Abbaye d'Ardenne, près de Caen, a stimulé l'ambition.

Quant aux enregistrements sonores et audiovisuels, leur nombre a très sensiblement augmenté. Le développement du CD audio, puis du DVD, a encore accéléré le rythme de production. C'est surtout vrai pour la musique. Par exemple l'IRMA n'a pas la possibilité matérielle de traiter l'ensemble des maquettes de création et des disques de démonstration qui lui arrivent chaque semaine. La Cité de la musique doit effectuer un tri sévère dans la masse des nouveautés. Les captations de spectacles se multiplient elles aussi, grâce au coût amoindri et à la maniabilité accrue des équipements, dont les professionnels de la réalisation ne sont pas les seuls à s'emparer. Les compagnies qui désirent capturer les images de leur travail sont d'autant plus nombreuses que leurs pièces jouissent d'une existence trop courte en scène, en piste ou dans l'espace public. Cette fois encore, le tri n'est pas aisé entre les documents, suivant leur nature, leur qualité, selon qu'ils sont libres de droits ou que leur communication est soumise à rétribution. En revanche, les produits pédagogiques destinés à la jeunesse et les supports didactiques conçus pour le grand public gardent une place marginale dans les fonds des CR-SV, contrairement à ce qui a pu être observé ces dernières années dans le secteur du patrimoine ou des arts plastiques. Le manque d'intérêt des éditeurs privés, la prudence des opérateurs publics comme l'ex-Centre national de documentation pédagogique (CNDP) et son réseau, rebaptisé Services Culture Edition Ressources pour l'Education nationale (SCÉRÉN), expliquent en large partie ce manque de dynamisme qui contraste avec les tendances du marché.

Enfin, comme c'était déjà le cas à l'origine, les objets qui accompagnent les représentations – accessoires et agrès, masques et costumes, machines et décors – échappent en général à la compétence des CR-SV de stricte obédience. Bien sûr, la Cité de la musique fait bande à part, puisqu'elle abrite un musée. Rien de tel au CND, même si les expositions temporaires peuvent accueillir des éléments en volume et non seulement des images et des papiers, ni au CNT, qui ne songe nullement à convoiter les trésors de la Maison Jean Vilar, l'un des rares lieux de sauvegarde pour l'art dramatique en dehors des théâtres eux-mêmes. Si l'IIM conserve des figurines avec quelques castelets, si le CNAC récupère les éléments de ses spectacles de fin d'année, en revanche HLM a cessé d'abriter les collections privées (Fratellini et Bonvallet-Jacob-William) qui l'ancraient à l'histoire du cirque. La séparation qui s'ensuit entre mémoire et actualité n'est pas nécessairement dommageable à la connaissance de la musique et des arts du spectacle, à condition d'être compensée par une intense

collaboration avec les institutions de conservation proprement dites.

c) La vitalité de l'édition

L'édition a pris de l'ampleur dans presque tous les CR-SV. Si la publication d'une revue de fond comme *Arts de la piste* singularise encore HLM, les autres structures diffusent volontiers un bulletin imprimé, comme cette dernière, et elles font paraître des ouvrages, soit sous leur enseigne, soit en collaboration. La formule du guide pratique l'emporte nettement dans cette production à la Cité de la musique et à l'IRMA, dans une moindre mesure au CNT, tandis que la recherche, les essais, les documents, les témoignages trouvent place dans les collections du CND. On constatera, au vu de la liste des «Publications récentes des centres de ressources » fournie en annexe, que cette voie a été empruntée par de nombreuses structures qui n'ont ni la mission ni le statut d'une maison d'édition.

L'édition en ligne n'a pas seulement augmenté la surface de l'offre, elle en a aussi transformé la nature. Cependant son développement fulgurant n'a pas encore chamboulé les formes graphiques et les conceptions économiques qui dominent la publication sur papier. Ainsi les nouveaux répertoires électroniques, d'accès gratuit, coexistent avec les annuaires imprimés, payants, qui en sont les produits dérivés. Seul le traditionnel bulletin d'information envoyé aux adhérents, abonnés et habitués s'est parfois effacé devant la lettre électronique. HLM, le CND et la Cité de la musique, qui pratiquent ce genre de distribution rapide et gratuit n'en maintiennent pas moins un bulletin ou un magazine, contrairement au CNT et à l'IRMA. Pour les partitions originales et les textes dramatiques, les ouvrages de fond et les revues théoriques, les témoignages et les essais, mais aussi les albums d'images, les actes de colloque et les brochures techniques, le bon vieux volume résiste avec vaillance depuis l'ère Gutenberg. La lecture de longs documents sur écran n'a toujours pas les faveurs des utilisateurs, n'en déplaise aux chantres de l'informatique qui prédirent l'évaporation de l'écrit. Il y a même fort à parier que la crainte du piratage, dans laquelle la circulation d'œuvres dématérialisées plonge tant d'auteurs, de producteurs et d'ayants droit, leur fera moins redouter le risque de « photocopillage » auquel le livre et le magazine sont exposés.

L'équilibre commercial des éditions reste néanmoins problématique, à l'exception des guides-annuaires dont la rentabilité perdure. Cette situation doit inciter les responsables des CR-SV à développer les coéditions, mais aussi à les stabiliser dans la mesure du possible dans le cadre de collections suivies. Il est bon de partager les risques avec des partenaires privés ou publics, mais la dispersion entre un trop grand nombre de coéditeurs peut entraîner à terme une dilution de l'identité de l'émetteur, une atténuation de l'effet de série. Elle risque surtout d'aboutir à un certain relâchement dans les efforts de distribution et de promotion des ouvrages. Bien qu'ils jouissent de la confiance du ministère de la Culture, les centres trouvent difficilement l'appui d'un éditeur du secteur public. La Documentation française publie un nombre croissant de titres relatifs aux politiques culturelles, en entretenant une collaboration régulière avec le DEP et le Comité d'histoire du ministère. Sa collection comprend des ouvrages sur le spectacle vivant. Le fait qu'elle n'affiche pas encore d'orientation précise en ce domaine ne lui interdirait pas, à l'avenir, d'accueillir favorablement une démarche conjointe de la part de plusieurs CR-SV désireux de lancer une série avec elle, dans le rôle du coéditeur ou du distributeur.

Le CNL a mis en place à plusieurs reprises des aides spécialisées pour l'édition de livres sur les arts du spectacle. Sa commission compétente pour le théâtre put notamment soutenir des projets grâce à une enveloppe spécifique, dans le cadre de la « librairie de la danse » ou encore de la « librairie du cirque » (durant l'Année des arts du cirque). Par ailleurs le CNL propose des aides aux libraires soucieux de développer des fonds spécialisés dans les arts, par exemple le théâtre, la danse, la musique, le cirque. Décernés sur avis d'une commission, ces apports couvrent environ la moitié des achats prévus d'ouvrages, ou de revues de parution

récente et d'expression française.

Aussi nécessaire que soit la publication d'un essai ou d'un guide, aussi valorisante que soit pour l'auteur et pour son éditeur la parution d'un nouveau titre, il faut mettre en garde l'ensemble des acteurs de la chaîne du livre quant à la vulnérabilité des circuits de distribution alternatifs, face aux opérateurs industriels du secteur comme Hachette, Interforum (groupe Editis, ex-Vivendi Universal Publishing), la Sodis (Gallimard) ou La Martinière-Le Seuil. Le réel coût de gestion d'un service de diffusion autonome, réclamant un travail constant de relance et un sens prononcé du contact avec les libraires, n'est pas toujours pris en considération dans les comptes et les ratios présentés par les CR-SV. Puisqu'il n'est pas question de les voir renoncer à une activité qui ajoute de la valeur à toutes celles qu'ils entreprennent, il faut les inciter à mieux la structurer en commun, en confrontant leurs savoir-faire, en échangeant leurs fichiers, en partageant leurs réseaux, en répartissant les thèmes et les tâches, en échelonnant même les dates de sortie si le risque de concurrence se fait sentir.

d) Une percée sur Internet

A l'inverse, la vitalité persistante de l'imprimé n'a pas freiné le transfert d'une gigantesque masse de documents sur la toile mondiale de la communication électronique. Le ministère avait commandé en 2001 un état des lieux des sites Internet dans le domaine culturel. Exécuté par un cabinet de consultants, ce travail s'est révélé aussi onéreux dans sa facturation que mal conçu dans ses principes et flou dans ses résultats. A ce tableau brouillé, il fallait substituer une vision plus fine des prestations accessibles en ligne. Nous avons retenu deux modes d'évaluation.

D'une part, pour l'ensemble des adresses visitées, un classement sommaire des sites a été instauré, de une à trois étoiles, pour distinguer : les plaquettes (*) qui se contentent de présenter quelques pages descriptives sur la structure et ses activités, à la façon d'une vitrine exposant des produits d'appel ; les fonds documentaires (**) qui fournissent à l'instar d'une petite bibliothèque virtuelle une abondance de renseignements, des documents téléchargeables, des listes d'adresses, des bibliographies ou une simple base de données, voire quelques animations multimédia ; les banques de données (***) qui combinent d'importantes bases en ligne, à vocation exhaustive, avec un moteur de recherche permettant de combiner plusieurs critères, actualisées en continu. D'autre part, pour quelques exemples choisis, une notation sur vingt a été dressée sur une feuille d'évaluation prenant en considération la pertinence de l'information, l'ergonomie du système, la lisibilité des écrans, l'élégance et la simplicité de la présentation. Contrairement au barême précédent, les résultats de cette méthode ne sont pas cités dans la restitution de l'enquête.

A la fin de l'été 2003, la quasi-totalité des structures étudiées disposait au moins d'un site-plaquette à une étoile, facilement accessible, parfois agréable à consulter, mais guère plus riche qu'une brochure ou qu'un petit répertoire. IRMA et HLM avaient déjà fini d'étrenner un site à trois étoiles et s'employaient à en étendre les capacités, à en améliorer le fonctionnement, mais aussi à en assurer la promotion à l'extérieur. Plusieurs organismes, et non des moindres, tels que le CNT, le CND ou le CMBV, s'apprêtaient à sauter du second au troisième type, en établissant un lien direct entre leurs bases bibliographiques et documentaires et leur site Internet. En dehors de l'IRCAM, comme de juste très avancé dans les solutions informatiques, seule la Cité de la musique jouissait de la capacité à mener un programme pour aboutir à un site de quatrième génération, offrant (sous la condition technique du haut débit et sous la condition financière de l'acquittement des droits) un camaïeux d'informations, de documents, d'images fixes et animées, sans oublier le son enregistré. Les autres CR-SV décrochaient deux étoiles grâce à la présence sur leurs sites d'une modeste documentation en ligne, d'un annuaire ou d'une base à consulter.

Dans l'ensemble, il y a encore beaucoup à dire sur l'ergonomie et la lisibilité des sites,

dont l'élaboration a rarement tenu compte des motivations et aspirations des usagers. A cet égard, le monde culturel et le spectacle vivant ne pêchent ni plus ni moins que les autres secteur. Les financements publics auxquels ont droit les CR-SV leur ont épargné les dérives commerciales de beaucoup d'autres prestataires. Sans donc parler des publicités indésirables qui dévorent certains écrans, il faut mentionner les tracas partagés par tous les internautes : introductions plus ou moins ludiques dont l'animation retarde l'accès à l'information ; interfaces abusives ; menus déroulants impossibles à domestiquer ; plans du site omis ou cachés ; coordonnées postales, téléphoniques et électroniques de l'organisme dissimulées ; écrans excessivement nombreux, moteurs de recherche d'une sophistication inopérante, retours imposés vers l'accueil ; informations lacunaires, actualisation aléatoire ; liens proposés sans indication sur leur degré de pertinence. Les documents qui font l'objet de la recherche sont plus souvent offerts au téléchargement en mode analogique (format PDF) qu'à la consultation en ligne, leur contenu et leur encombrement n'étant pas toujours mentionnés. Mais ce sont là les péchés de jeunesse d'un type de communication dont les progrès semblent foudroyants.

Utilisée à bon escient, la toile promet pour un futur très proche des prestations d'une meilleure facture. Ainsi les « chats », sites de conversation en ligne, se montrent déjà adaptés aux besoins des régisseurs en quête d'équipements, d'accessoires ou de bonnes adresses, comme des administrateurs à la recherche d'un renseignement précis. La technique des bourses virtuelles, qui fonctionne pour la vente aux enchères de livres rares ou de matériels d'occasions, pourrait être appliquée – même à des fins non lucratives - pour les collectionneurs de disques ou les amateurs d'affiches. Le principe de transfert entre pairs, dit *peer to peer* (P2P) ou de particulier à particulier, vilipendé par les éditeurs de CD et les producteurs de DVD, rendrait des services éminents entre détenteurs de fichiers s'il était légalement encadré. Enfin les entreprises de digitalisation généralisée, qu'elles soient conduites sous l'enseigne commerciale de Google Print ou par un consortium d'établissements publics entraîné par la BNF, feront entrer la lecture numérique dans son troisième âge.

Dans l'immédiat, les centres de ressources ont quasiment tous saisi le parti qu'ils pouvaient tirer de la messagerie automatique. Ils composent et envoient des lettres électroniques à un nombre croissant de correspondants inscrits sur leur liste de distribution, le plus souvent sans forfait ni frais d'abonnement. Les destinataires de ces nouvelles plus ou moins régulières sont libres de les mettre à la poubelle sans les ouvrir, de les parcourir en vitesse, ou bien d'obtenir des détails en cliquant sur le lien hypertexte qui mène au site de l'expéditeur ou d'un de ses partenaires, éventuellement de les réexpédier à l'ensemble de leurs contacts.

f) La pertinence du conseil

Le conseil aux professionnels assume une importance de plus en plus sensible dans l'activités des CR-SV. Son périmètre paraît difficile à cerner avec exactitude, car les demandes vont du renseignement technique au bilan individuel. Entre l'information courante et la formation permanente, la consultation individuelle vise à fournir des réponses adaptées aux cas particuliers, personnes physiques ou collectifs artistiques.

Cinq facteurs se sont additionnés pour susciter un nombre croissant de sollicitations. L'instabilité du cadre juridique, la complexité des textes législatifs et réglementaires sont d'abord le motif d'un grand nombre de démarches : les administrateurs expérimentés peuvent eux-mêmes désirer une analyse détaillée de la situation dans laquelle évolue leur équipe ou leur établissement, surtout lorsque la jurisprudence varie, comme c'est par exemple le cas en matière de droit d'auteur ou de protection des salariés. La multiplicité des sources de financement de la création et l'enchevêtrement des circuits de diffusion représentent une autre raison de s'adresser à des spécialistes ; la difficulté que les non initiés éprouvent à pénétrer les

réseaux, faute d'antécédents ou de recommandations, demeure un mal bien français, mais la mise au point d'un dossier européen peut rebuter tout autant des professionnels confirmés. Le développement d'une économie de projets, dans laquelle la production d'un spectacle est censée mobiliser davantage de subventions et valoir plus de reconnaissance que son exploitation à long terme, renforce ce besoin d'assistance, car quantité de structures jouent leur essor, leur équilibre, voire leur existence pure et simple sur la bonne tenue des documents présentés aux commissions d'experts et envoyés aux programmateurs. L'individualisation des entreprises de spectacle complète le tableau : outre les chefs d'ensembles musicaux, les chorégraphes et les metteurs en scène habitués à diriger des représentations, le nombre d'interprètes et même d'auteurs ou de compositeurs amenés à constituer une association pour devenir leur propre employeur tend à augmenter en proportion inverse de la diminution des effectifs sur les plateaux. Cette propension caractérisait depuis longtemps le monde de la chanson. Elle s'observe depuis quelques années dans le milieu de la danse contemporaine, où beaucoup de danseurs(euses) passent à la chorégraphie en solo. Le théâtre n'y résiste qu'en partie. Le phénomène commence même à gagner le cirque, dans lequel il arrive que la notion de troupe, à rebours des traditions, se restreigne singulièrement. En d'autres termes, l'artiste se transforme en entrepreneur de son œuvre, dans le but de monter en scène ou d'y demeurer. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant de constater le sous-encadrement des compagnies sur le plan administratif. Celui-ci explique mieux que n'importe quel autre facteur l'inflation des requêtes en matière de conseil.

Cette demande s'exprime surtout dans quatre domaines de compétences. Le montage de production et l'organisation de la diffusion sont les thèmes les plus courus. Les compagnies en voie de professionnalisation, mais aussi celles qui ont atteint un premier stade de notoriété y recourent plus volontiers, bien sûr, que les structures dotées de moyens permanents et d'alliés fidèles. C'est cependant dans ce registre que les conseillers des CR-SV éprouvent des difficultés à trouver la bonne distance. Un soupçon de réserve en trop de leur part, et les artistes risquent de repartir avec l'impression d'avoir pâti d'une inégalité de traitement ; un excès d'enthousiasme, et c'est la neutralité du service qui paraît rompue. C'est pourquoi la lecture technique des dossiers, l'examen clinique des budgets, la description objective des partenaires, la fourniture gratuite de listes de contacts doivent rester les règles de ces entretiens, pour bien les distinguer des opinions esthétiques et des recommandations confraternelles qui peuvent être réclamées par ailleurs. Plusieurs pôles de ressources, du CNT à ARCADI, souhaitent systématiser l'appui qu'ils apportent à de jeunes équipes : il importe que la déontologie de leurs prestations soit rigoureusement établie, pour éviter les cas de favoritisme, les situations de parrainage et les effets de label.

L'expertise juridique, sociale et fiscale vient immédiatement après dans l'ordre des attentes. C'est le point fort de CR-SV tels que le CNT, HLM, l'IRMA, mais aussi d'organismes intervenant dans ces champs comme le SYNDEAC, le CNV, ou encore l'ADAMI. C'est également dans ces matières que le conseil s'articule le plus étroitement à l'information qui le précède et à la formation qui la prolonge. Les questions récurrentes méritent des réponses à la disposition de tous, que ce soit sous forme orale (réunions d'information, permanences) imprimée (notices, mémentos) ou en ligne (sites Internet, bulletins électroniques). Les problèmes plus difficiles, dont la solution ne saurait être résumée dans une fiche, une brochure ou un guide, supposent le déploiement d'une offre de formation, à mettre en œuvre en externe dans la plupart des cas.

L'expertise artistique est moins d'autant moins fréquente qu'elle est de loin la plus délicate. A supposer que les personnels des CR-SV jouissent dans l'exercice de leurs fonctions de facultés d'appréciation aussi autonomes que complètes - ce qu'il serait imprudent de prétendre -, l'avis qu'ils émettent sur la valeur esthétique d'un projet ou d'un spectacle n'en soulève pas moins l'objection de partialité. La subjectivité étant constitutive du jugement

de goût, il est normal que ce dernier se voie contesté au nom d'interprétations opposées. Tenus par l'esprit du service public à un certain degré de neutralité, les cadres des centres et pôles de ressources préfèrent en principe éviter de jouer aux académiciens, d'imiter les critiques ou de poser en arbitres des élégances. En réalité, ils sont parfois contraints d'emprunter ces rôles. Sans parler du fait que certains siègent à titre personnel dans les comités d'experts amenés à évaluer les œuvres, sinon leurs auteurs, auprès des DRAC, de la DMDTS, de l'AFAA ou encore d'un office régional, comment échapperaient-ils aux multiples prières qui leur sont adressées d'indiquer au ministre, à son directeur ou à un inspecteur les compagnies méritantes, de sélectionner pour un producteur de passage ou bien un programmateur étranger les équipes dignes de voyager, de signaler aux journalistes et aux professionnels les pièces à ne pas manquer ? L'édition d'un recueil représentatif des courants de la création, la réalisation d'une monographie ou d'une exposition consacrée à un artiste éminent, la composition d'un magazine reflétant l'actualité d'une discipline : toutes ces occasions prêtent à un choix qui repose bel et bien sur une échelle de critères soumis à la discussion. La sociologie des arts (telle que l'ont pratiquée notamment Raymonde Moulin et Nathalie Heinich) a montré que la construction de la valeur artistique doit autant à des normes préexistantes, que les experts tendent à reproduire, qu'à leurs propres décisions, qui ne tardent pas à répandre leur influence, voire à faire référence dans le champ considéré. Il serait puéril de le nier : au contraire, l'aveu de subjectivité est l'unique justification de la préférence esthétique, car il soumet immédiatement cette dernière à des avis distincts. A ce jeu-là, HorsLesMurs est l'une des plus exposées à la contre-critique, quand l'association publie des recensions de spectacles dans sa revue *Arts de la piste*, de même qu'elle le fit auparavant dans *Rue de la Folie*. Mais la Cité de la musique et le CND le sont bien davantage, car ils ont aussi une mission de production qui les oblige à sélectionner des artistes et les amène à promouvoir des œuvres. A ce égard une responsabilité spécifique pèse sur l'établissement de Pantin, puisque par le biais des ateliers, des prêts de studio, des résidences et des coproductions, il est susceptible d'accompagner des chorégraphes tout au long d'un parcours de reconnaissance.

La dernière catégorie de conseil porte sur la technique et la sûreté, et c'est sans doute la moins dispensée. Les « têtes de réseau » de la ressource sont en la matière moins outillées que des structures spécialisées, au premier rang desquels se trouvent des institutions de formation comme l'ISTS d'Avignon, le CFPTS et le GRETA des Arts du spectacles de Bagnolet. Il revient donc aux premières de coopérer avec les secondes pour fournir aux régisseurs et aux techniciens des données qu'ils recherchent. Les unes et les autres doivent encore se rapprocher des autorités publiques qui édictent les règles et des fabricants chargés d'appliquer les normes. Qu'il s'agisse d'isoler une salle de concert, de rénover un grill, de louer un équipement performant, de concevoir des instruments de levage ou de préparer la visite de la commission départementale de sécurité, les praticiens ont pris l'habitude de se débrouiller entre eux, sur la base de leur apprentissage et sur la foi de leur expérience. Il s'adressent plus aisément à des personnes-ressources qu'à des centres de documentation. Ce n'est pas une raison pour négliger ce domaine dans les efforts de collaboration et de mutualisation. La qualité des représentations et le bien-être des spectateurs dépendent en effet d'un meilleur partage des connaissances.

Trois modes de délivrance des conseils peuvent être activés selon la nature de la structure. Il arrive qu'ils soient combinés entre eux, quand l'organisme dispose d'une large palette de ressources. Dans le premier cas, la prestation est assurée par des bibliothécaires ou des documentalistes qui accompagnent le demandeur dans une recherche à laquelle ne suffisent point les catalogues et les fichiers disponibles sur place. Ce type d'assistance est relativement courant dans le domaine juridique, mais aussi pour le repérage de partenaires ou de fournisseurs. Dans le second cas, ce sont des conseillers spécialisés ou des chargés de mission qui reçoivent les représentants des compagnies, pour examiner ensemble les solutions

qu'appellent leur projet. Le bilan de compétences individuel et le montage de dossiers ressortissent également de cette rubrique. Tous les CR-SV d'une certaine importance ont aménagé à cette intention un pôle interne, dont les contours et l'ampleur varient toutefois. Alors qu'il existe un véritable Département des métiers dans le cadre du CND, chaque composante de l'IRMA (CIR, CIJ, CIMT) propose séparément ses avis et conseils. En dehors de l'expert juridique actif au sein du CNT et de HLM, il n'est pas rare que d'autres membres du personnel apportent leurs lumières aux professionnels, de l'agent d'accueil au directeur, sans oublier la personne chargée des questions de formation et d'emploi au CNT. A la Cité de la musique, ces questions relèvent du Centre d'information musicale (CIM) dont l'identité s'estompe néanmoins au sein de la nouvelle médiathèque. Le troisième cas concerne les organismes qui se reconnaissent un rôle de cabinet d'étude auprès des administrations publiques et de prestataires de services auprès des entreprises culturelles. La majorité d'entre eux s'attribuent une mission de formation continue. Les agences du réseau AGEC correspondent à ce cas de figure. En général, le conseil est alors tarifé et il peut être complété par des services onéreux, allant de la gestion de la billetterie à la mise en place d'un module d'éducation permanente.

e) Un embryon de coopération

Le besoin de coopération entre les centres de ressources paraît si pressant qu'on y revient à plusieurs reprises dans d'autres parties. Il n'empêche que des acquis existent déjà, à partir desquels il s'agit de progresser.

Spontanés ou systématiques, les échanges entre documentalistes et bibliothécaires ont souvent précédé les concertations officielles. Les plans de classement des fonds ont été fournis de part et d'autre, un accès réciproque aux catalogues étant ménagé en fonction des possibilités matérielles. Dans certains cas, le principe d'acheminement d'ouvrages détenus par un centre au profit d'un autre a été mis à l'essai. La bonne volonté des personnels a pu pâtir çà ou là d'une concurrence entre les structures, comme parfois dans les relations entre le CNAC et HLM, une indifférence polie a pu tantôt refroidir les rapports de voisinage, ainsi qu'il advint dans le passé entre la Cité de la musique et le CDMC, mais dans l'ensemble, l'intérêt commun l'a emporté. La répartition des rôles mutuels, supervisée d'en haut, a abouti dans un cas particulier à un partage de collections, le CND héritant des ouvrages sur la danse de l'ancien Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (IPMC).

La collaboration entre les conseillers traitant des problèmes de droit, d'emploi et de formation a fonctionné elle aussi grâce aux bons rapports établis au niveau individuel. La mise en commun des connaissances s'avérait une impérieuse nécessité pour faire face à des demandes d'une complication et d'une intensité croissantes. C'est sur ces bases que les premières réunions d'information furent organisées de concert entre quatre centres de ressources, le CNT, HLM, l'IRMA et le CND. D'autres se sont ralliés à cette « bande des quatre » lorsque le thème les concernait, tels la Maison des cultures du monde (MCM) ou Relais Culture Europe (RCE). Huit rencontres, ouvertes aux professionnels sur simple inscription, se tinrent de la sorte de février 1999 à juin 2005. Soucieux de préciser le rôle qui revenait à ces structures pour compléter ou relayer l'action de la nouvelle DMDTS, Dominique Wallon commanda en 1999 à Pascale Canivet un « Etat des lieux comparé sur les centres de ressources du spectacle vivant » qui lui fut remis le 15 novembre, mais qui fut communiqué aux intéressés longtemps après.

En septembre 2000, l'IIM, le CNAC, la Cité de la musique (Centre de documentation du musée) et le CDMC ont rejoint le groupe initial, auquel manquait cette fois le CND, pour réfléchir à sept aux perspectives que les nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) leur ouvraient, par exemple pour la construction d'un portail commun sur Internet. De ce premier chantier est sorti un document synthétique daté du 27 juillet 2000 :

« Les centres de ressources du spectacle vivant : actions, activités, projets » (voir en annexe). Appréciée par la Mission pour la recherche et la technologie du ministère (MRT), cette démarche n'a pas suscité l'encouragement financier demandé de la part de la DMDTS. L'administration centrale n'a guère fait preuve de suite dans les idées lorsque les quatre initiateurs lui demandèrent de renouveler l'expérience de permanence tentée deux années de suite au Festival d'Avignon, en 1999 au Vivier et en 2000 à l'Hospice Saint-Louis. A l'aide d'un fonds documentaire allégé, de brochures et d'écrans, mais surtout grâce à la présence de conseillers, il s'agissait d'apporter aux professionnels les renseignements qu'ils pouvaient souhaiter sur le lieu de leur séjour.

Pour établir le calendrier et le programme de telles séances de travail ou d'information, les directeurs ont commencé à se réunir de loin en loin en s'entretenant de leurs projets respectifs. Le caractère informel de la coopération l'emporta néanmoins jusqu'en 2003. Une note de Marianne Revoy à Sylvie Hubac, (en date du 28 janvier 2001) rapporte les conclusions d'un groupe de travail interne à la DMDTS sur le sujet. Elle classe les missions des organismes sous la tutelle du ministère en trois colonnes : « inévitables » (information, réorientation, conseil à tous publics), « possibles » (formations courtes non diplômantes, détention de fonds patrimoniaux, services complémentaires gratuits ou payants tels que le conseil juridique, les études, la réflexion sur les enjeux de développement du secteur), et « hors du champ » (diffusion et production de spectacles, formations diplômantes, actions d'intérêt général relevant des pouvoirs publics, attribution d'aides ou de subventions), catégories auxquelles sont rattachés des outils (centres de documentation, bases de données, revues, sites, rencontres, colloques, etc.). Si l'on fait abstraction du vocabulaire étrangement restrictif employé dans ce document, on y reconnaît bien les attributions et les pratiques des CR-SV. Aux cinq structures à vocation nationale recensées (les quatre du premier carré, plus la Cité de la musique), les fonctionnaires du groupe de travail ajoutaient alors Art Factories pour les « lieux intermédiaires », évoqués un an plus tôt par le rapport de Fabrice Lextrait sur « Les nouveaux territoires de l'art ». En revanche ils considéraient que l'IIM, THEMAA et le TMP, pour les arts de la marionnette, la Maison des arts du récit, ou encore le CMBV, le CDMC, le CNV, le Hall de la chanson, malgré la présence d'éléments documentaires, n'avaient pas une action assez structurante pour faire office de « cœur de réseaux ». La note annonçait par ailleurs la commande de la présente étude.

Celle-ci fit réagir les responsables. Les directions du CNT, de HLM et de l'IRMA se rapprochèrent. Elles firent d'abord établir en juillet 2003, en plein mouvement des intermittents, un « Dossier commun de présentation détaillée d'activités » joint aux annexes de ce rapport, version actualisée du document de juillet 2000. L'analyse fonctionnelle à laquelle les organismes ont alors été soumis leur fut d'une certaine utilité en interne ; elle a en partie inspiré les grilles dont nous nous sommes servis ici. Elle définit des champs d'activité (conseil, formation, expertise, actions, réseaux professionnels), des services physiques (centre de documentation, expositions, salles de réunion, librairie…) et des productions (bases de données, télématique, éditions papier, éditions électroniques, éditions audiovisuelles, Kit ou mallettes pédagogiques), catégories dont la cohérence peut être renforcée, mais qui procurent sans aucun doute des repères pour un effort de mutualisation.

Jacques Baillon (CNT), Gilles Castagnac (IRMA) et Stéphane Simonin (HLM) annoncèrent dans la foulée, par une lettre du 21 octobre 2003, la mise en place d'une « conférence permanente des directeurs de centres d'information et de ressources du domaine culturel ». Celle-ci favorise l'échange de renseignements et d'expériences entre responsables, mais elle doit adopter des méthodes plus systématiques pour passer de la concertation à la coordination. Réunie à un rythme irrégulier (d'ordre trimestriel), durant sa première phase d'existence elle n'a pas observé un programme défini d'avance, ni produit les comptes-rendus qui permettraient de rythmer l'‘évolution de ses travaux. Les séances

d'information publiques qu'elle met au point constituent son acquis le plus visible. Pour favoriser les rapprochements entre les bases de données et le raccordement des sites Internet, l'élaboration d'un vocabulaire commun et la mise au point d'outils figuraient à l'ordre du jour de cette instance informelle. Les résultats de notre enquête de 2003-2004, sa grille d'analyse, les notices descriptives d'un échantillon très élargi de pôles documentaires, les tableaux comparatifs des structures, des missions, des services et des fonds qui complètent ce rapport lui procurent désormais des matériaux plus abondants. La maquette d'un portail mutuel, réalisée par Elisabeth Elie, n'attend plus que le concours de ces responsables et de leurs collègues pour devenir opérationnelle.

3. Les fonctions

Un tableau synthétique décrit mieux qu'un discours la pluralité des fonctions assumées par les CR-SV, étant entendu qu'aucun d'entre eux ne saurait les assumer en totalité. Trois canevas d'analyse distincts ont été employés au cours de l'étude pour procéder à des comparaisons. Une première trame a été dessinée par les responsables de six centres ou pôles 2000 (voir en annexe, « Les centres de ressources du spectacle vivant, actions, activités projets », CNT, HLM, IIM, IRMA, CNAC, Centre de documentation du Musée de la musique, Paris, polygraphié, 24 pages, 27 juillet 2000). La seconde grille a été construite pour les besoins de l'enquête par questionnaire auprès des cinquante organismes dont les réponses ont alimenté la base de données et les tableaux comparatifs (voir « La méthodologie » dans « Avertissement », le questionnaire en annexe, la base de données et les tableaux en annexe ou bien en ligne sur le site expérimental provisoirement baptisé « Ellipse »).

Le troisième classement effectué ci-dessous propose une synthèse de ces deux approches, dans laquelle a été recherchée la plus grande simplicité. A chaque catégorie de mission correspond un certain nombre d'actions concrètes ou de supports d'information. Les partenaires réels ou potentiels varient en fonction de la fonction exercée.

Seuls des établissements atteignant la taille et surtout le degré de polyvalence de la Cité de la musique et du CND remplissent plus des deux tiers des fonctions énumérées ci-dessous.

a) La conservation

Archives sur papier
Manuscrits, partitions, notations
Autographes, correspondances, carnets de notes, croquis
Courriers administratifs, documents comptables, dossiers
Coupures de presse
Programmes
Affiches
Illustrations, estampes, dessins
Photographies
Daguerréotypes, autochromes
Tirages sur papier en noir et blanc ou en couleurs
Diapositives
Négatifs argentiques
Clichés numériques
Microfilms et microfiches
Enregistrements analogiques ou numériques

Phonogrammes : cylindres, disques 78 tours, 45 tours, 33 tours, CD audio
Films : 35 mm, 16 mm, Super 8, 8 mm
Cassettes magnétiques, DVD
Cédéroms multimédia

Objets mobiliers
Meubles, accessoires, agrès
Costumes, patrons, perruques
Décors, maquettes
Véhicules, éléments scéniques, chapiteaux

Partenaires : Archives municipales, archives départementales, Archives nationales, BNF, autres bibliothèques, musées, IMEC, collectionneurs, légataires, ayants droits, sociétés civiles.

b) La documentation

Bibliothèque (imprimés)
Fichiers manuels
Catalogues, répertoires, synthèses bibliographiques ou discographiques
Annuaires, dictionnaires, encyclopédies
Guides, manuels
Monographies, essais
Poésie, fiction
Textes dramatiques
Partitions
Brochures, mémentos
Livres illustrés, livres d'art
Bandes dessinées

Bibliothèque (périodiques)
Revues françaises
Revues étrangères
Magazines
Journaux
Fanzines

Documentation sur papier
Dossiers de presse, revues de presse
Dossiers thématiques
Documents brochés
Bibliographies
Rapports officiels
Mémoires universitaires, thèses

Phonothèque
Enregistrements sonores

Vidéothèque
Enregistrements audiovisuels

Bases informatisées
Fichiers informatisés
Bases de données accessibles en Intranet
Bases accessibles sur Internet

Partenaires : BNF, ABES (SUDOC), ENSSIB, autres bibliothèques ; RECISV, AIBM, SIBMAS ; autres CR-SV ; documentations de la DMDTS, de la DDAI et de la DAG ; Images en bibliothèque, INA, CNC (Images de la culture), ADAV ; libraires, disquaires ; maisons d'édition, éditeurs de presse.

c) <u>L'information</u>

Contacts
Administrations, institutions, établissements, entreprises, associations, équipes artistiques, auteurs, interprètes, etc. : raison sociale, objet, historique, statut, coordonnées, répertoire (productions) ou programmation (diffusion), prestations, organigramme

Vie de la profession
Statistiques
Projets de production en cours
Calendrier de tournées
Calendrier de stages
Calendrier de réunions, salons, festivals, colloques
Renseignements sur les dispositifs d'aide ou de soutien
Mouvements de personnel
Offres de formation
Offres d'emploi
Petites annonces

Actualités générales
Informations politiques (France, Union européenne, international)
Informations artistiques et culturelles
Informations juridiques, fiscales, administratives
Informations économiques et financières

Nouvelles de l'organisme
Parutions sur papier
Mise en ligne de documents
Acquisitions récentes
Réunions publiques, permanences, groupes de travail
Expositions, initiatives culturelles, spectacles

Partenaires : Autres CR-SV ; documentation de la DMDTS, autres documentations du MCC, CID des DRAC ; antennes du RMD ; RCE et réseaux européens ; INSEE, ANPE, UNEDIC, AFDAS, Audiens, Caisse des congés-spectacles, etc.

d) <u>L'édition</u>

Publications sur papier
Bulletins

Revues, magazines
Ouvrages,
Guides, annuaires, manuels, mémentos

Publications en ligne
Lettres électroniques
Sites Internet
Portail

Publications sonores et audiovisuelles
CD, Cassettes vidéo, DVD, cédéroms

Distribution
Diffusion par abonnement
Diffusion en librairies
Vente en librairie sur place
Diffusion par correspondance

Partenaires : autres CR-SV ; CNL ; Documentation française ; libraires, disquaires ; maisons d'édition, éditeurs de presse ; distributeurs ; sociétés de service en informatique.

e) Le conseil

Conseil aux particuliers
Professionnels :auteurs, compositeurs, interprètes, techniciens, administrateurs
Amateurs, élèves et parents d'élèves de l'enseignement artistique
Elèves et parents d'élèves de l'enseignement secondaire
Etudiants, chercheurs
Enseignants

Conseil aux structures
Conseil administratif, juridique et fiscal
Assistance au montage de projet
Conseil en production et diffusion
Conseil à l'action culturelle en milieu scolaire

Conseil aux collectivités
Etudes, audits, évaluations
Expertise pour le ministère, les collectivités territoriales, le réseau culturel extérieur
Expertise pour les entreprises culturelles
Conseil en programmation artistique
Préconisation architecturale
Ingénierie scénique et acoustique

Partenaires : autres CR-SV, SYNDEAC, documentations de la DMDTS, de la DDAI et de la DAG ; agences du réseau AGEC ; OPC de Grenoble ; DRAC.

f) La formation

Enseignement initial
Orientation
Recherche en techniques pédagogiques
Elaboration de matériels pédagogiques

Formation professionnelle
Bilan de compétences
Assistance à la validation des acquis de l'expérience (VAE)
Ingénierie de formation
Elaboration de plans de formation
Prestations de formation continue (modules à la carte)
Prestations de formation continue (filières diplômantes)
Formation de formateurs
Encadrement de training

Partenaires : AFDAS, FONGECIF, ANPE ; CFPTS, GRETA, ISTS ; agences du réseau AGEC ; OPC de Grenoble ; Opale ; Universités (services communs d'éducation permanente) ; ministère de l'Emploi et de la Formation professionnelle, conseils régionaux.

g) La réflexion

Analyse et prospective professionnelles
Animation de groupes de travail professionnels
Secrétariat de comités mixtes (administration-profession)
Organisation de journées d'étude, de rencontres professionnelles

Recherche
Organisation de séminaires et de colloques
Pilotage de programmes de recherche
Accueil de chercheurs en résidence

Partenaires : Syndicats et associations professionnelles ; CNPS, CPNEF-SV ; DMDTS et DRAC, collectivités territoriales, agences et associations départementales ou régionales ; établissements de production et de diffusion, festivals ; CNRS, INHA, universités, écoles supérieures d'art (France et étranger).

h) <u>Les autres services</u>

Prestations matérielles
Prêt et/ou location de salles de réunion ou de bureaux
Prêt et/ou location de salles de répétition ou d'ateliers
Prêt et/ou location de matériel sonore ou audiovisuel
Prêt et/ou location de matériel scénique
Reprographie
Impression de fichiers
Réalisation de maquettes
Réalisation de sites Internet

Prestations immatérielles
Gestion de paie
Gestion de billetterie
Réservation
Comptabilité

Manifestations temporaires
Lectures, mises en espace
Projections publiques
Production de spectacles ou de concerts
Accueil de spectacles ou de concerts
Organisation d'événements ou de salons
Expositions

Partenaires : Compagnies, ensembles musicaux ; associations, syndicats ; autres entrepreneurs de spectacles ; fournisseurs , assureurs ; coproducteurs, programmateurs.

II. LA DEMANDE DE SAVOIRS ET DE SERVICES

Des facteurs d'importance sont venus accroître l'audience de ces centres de ressources, mais aussi compliquer leur tâche au fur et à mesure que s'élargissait leur sphère de compétence. La multiplication des activités artistiques et culturelles vient au premier rang de ces causes.

Les méthodes pour cerner l'emploi culturel divergent, ainsi que le rappelle Frédérique Patureau, du Département des études, de la prospective et des statistiques (DEP), selon qu'on souhaite prendre en considération l'ensemble des personnels des administrations, institutions, entreprises et associations d'un champ délimité, ou bien au contraire recenser les spécialistes de la création, de la production, de la diffusion, de la conservation ou de la formation à caractère artistique ou culturel dans toute l'économie. Les observateurs n'en convergent pas moins en France pour constater le doublement des effectifs totaux de 1982 à 1999, et ils s'accordent aussi en Europe pour établir la population concernée à une moyenne d'environ 2% des actifs. D'après l'Institut national de la statistique et des études économiques (INSEE), près de 440.000 personnes auraient travaillé dans le secteur culturel en 2001. Le dynamisme des professions du spectacle, stimulé par la croissance relative des fonds publics et des allocations sociales, se traduit par une forte augmentation du contingent des salariés intermittents, qui éprouvent un appétit d'information en proportion de leurs espoirs de carrière. Les études récentes menées par le DEP montrent que la progression est encore plus forte dans ce secteur que dans l'ensemble des professions culturelles.

La décentralisation, en s'accentuant, et la déconcentration, en s'accélérant, ont en parallèle développé le besoin d'information parmi les services culturels des collectivités territoriales et dans le secteur associatif qui dépend de leurs subsides. La réforme du système de soutien aux compagnies, parce qu'elle a remplacé les subventions annuelles par des aides ponctuelles à la production et - pour les plus méritantes ou les mieux reconnues - par des conventions pluriannuelles, a confronté nombre d'équipes à des problèmes de fonctionnement qui les rendent avides de conseil sur les dispositifs publics en faveur des projets, des résidences, des implantations ou bien de l'itinérance. D'autres réformes récentes, comme la fiscalisation des associations, ont suscité un effort d'explication que l'administration n'était pas toujours prête à consentir, même lorsqu'elles visaient à simplifier certaines procédures à l'instar de la refonte de l'ordonnance sur les spectacles ou de l'institution du guichet unique des organismes sociaux (GUSO). Au sein de ces compagnies, les fonctions d'administration tendent à être assumées par des agents moins expérimentés dont beaucoup, engagés grâce au plan dit des emplois-jeunes, se sont tournés vers les centres de ressources à défaut de trouver de meilleurs interlocuteurs.

L'essor de la population étudiante, notable dans toutes les disciplines du spectacle au point d'inquiéter les représentants des filières traditionnelles, draine un nouveau public de lecteurs, mais aussi de chercheurs et de stagiaires, vers les pôles de documentation. L'intensification des échanges culturels internationaux, notamment en Europe, confrontent ces centres et leurs usagers à de nouveaux enjeux. Ceux-ci tiennent aussi bien à l'extension de l'aire des activités de diffusion et des réseaux de production qu'à l'harmonisation des règles dans l'espace communautaire.

L'ouverture de la notion de patrimoine aux œuvres vivantes pose, depuis plusieurs années déjà, les question mal maîtrisées de la captation des spectacles, de la conservation des objets, de l'archivage des pièces préparatoires.

Le décloisonnement des disciplines, dont les artistes et les critiques sont enclins à se féliciter, peine à procéder au même rythme sur le terrain de l'information et de l'organisation, où les anciens schémas de métiers perdurent.

Le spectacle vivant n'est pas à l'abri de la suprématie d'industries culturelles toujours plus

intégrées et sans cesse plus concentrées : la réflexion en la matière doit permettre d'anticiper les changements et d'aiguiser les réflexes des professionnels.

Tributaire de ces mêmes industries, le succès de l'Internet offre des voies d'accès à la fois plus rapides, plus distantes et plus sélectives aux sources d'information. La mise en œuvre et l'entretien d'un site supposent des investissements relativement lourds. Ceux-ci se justifieront d'autant mieux qu'ils auront été planifiés et coordonnés de façon à faciliter la navigation.

Face à ces défis, les instances et les personnels des centres de ressources ont entamé des réflexions dont sortiront, en accord avec l'administration de tutelle, des résolutions propres à chaque structure dans son domaine de compétence. Il importe toutefois d'envisager des solutions convergentes, après avoir identifié les missions d'intérêt commun.

1 - Les nouveaux enjeux

a) L'essor des professions culturelles

Selon le président de la commission des affaires économiques de l'Assemblée nationale, Patrick Ollier, qui puise ses informations auprès du président du BIPE, en 2004 le spectacle vivant « pèse 22 milliards d'euros, sa valeur ajoutée s'élève à 11 milliards et il emploie près de 300.000 personnes » (Assemblée nationale, débat du 9 décembre 2004). Sans savoir au juste quel crédit accorder à ces chiffres, force est de constater qu'ils devraient imposer le respect aux dirigeants des industries de pointe, qui n'en n'alignent pas toujours de tels, et faire taire les commentateurs qui penseraient encore avoir affaire à quelques légions de saltimbanques.

C'est plutôt en perspective qu'il convient de les apprécier. Ils disent en effet la croissance du secteur depuis le début des années 1980, la hausse du volume d'activités, l'importance des retombées en matière de tourisme, d'hôtellerie et de restauration, de transports, d'équipement et de construction, de formation enfin. Pour ce qui nous occupe, ils disent surtout l'augmentation des effectifs d'artistes et de techniciens (dans les rangs desquels se distingue une très forte proportion d'intermittents), ainsi que la multiplication des promotions d'écoles (parmi lesquelles se dégage une large fraction de professionnels en devenir). L'accroissement de cette population active entraîne une inflation de la demande d'informations, portant sur l'orientation des individus, les filières d'apprentissage et les lieux d'exercice, le montage des projets, la recherche des financements et des partenaires, la diffusion des spectacles et, en dernière instance, sur l'impact économique et social de ces entreprises. L'abondance des publications mises sur le marché par les éditeurs publics, parapublics et privés (dont la bibliographie jointe en annexe ne propose qu'une vue partielle), tente d'y répondre tout en alimentant le phénomène, puisque les ouvrages et les magazines confortent les jeunes vocations. C'est pourquoi la vitalité du spectacle vivant exige aussi la professionnalisation des méthodes éditoriales, la multiplication des lieux de ressources, le développement des techniques électroniques de traitement des données.

b) Les progrès de la décentralisation

Les communes et les départements ont dans le domaine du théâtre et de la musique une tradition d'intervention qui remonte aux premières décennies de la IIIe République. Jusqu'en 1945 cependant, leurs compétences se bornaient d'une part à l'entretien en ordre de marche de salles confiées à des concessionnaires ou à des régisseurs qui en livraient les plateaux aux organisateurs de tournées, d'autre part au financement de conservatoires rarement fréquentés par les enfants des classes populaires. L'implantation des premiers centres dramatiques nationaux (CDN) sous l'impulsion de Jeanne Laurent, à partir de 1946, a permis d'associer quelques collectivités territoriales à l'Etat dans une entreprise de décentralisation qui précédait de loin les réformes administratives conduites ensuite sous ce vocable. La relance

des CDN et la fondation des maisons de la culture, du temps d'André Malraux, ont amplifié cet engagement, même si certaines villes voulurent revenir en arrière après l'épisode de 1968. Les initiatives de Marcel Landowski à la Direction de la musique préludèrent à un investissement plus franc d'une bonne cinquantaine de départements, dans lesquels apparurent des délégations à l'information et à l'action musicale. De l'avis des experts et des historiens, les politiques culturelles locales ont pris leur véritable essor à partir de 1977, à la faveur d'élections municipales favorables aux partis de gauche, mais aussi avec l'entrée en action des premières régions disposées à s'enhardir sur ce terrain, en dépit d'un statut d'établissement public encore peu propice.

Il est toutefois clair que les lois de 1982 ont donné le signal d'une mobilisation beaucoup plus ample. De leur propre chef, sinon à l'incitation du ministère de la Culture qui commença à signer avec eux force conventions de développement culturel, les élus territoriaux doublèrent en dix ans leurs crédits (en francs constants), multiplièrent leurs équipements, diversifièrent leurs activités, tout cela sans avoir reçu du législateur des responsabilités explicites dans ces spécialités. Exception qui confirme la règle, les conseils généraux ont hérité de la charge des archives départementales et des bibliothèques centrales de prêt (BCP), vite rebaptisées départementales (BDP) elles aussi : mais on verra que ces services ne s'intéressent encore que de manière marginale aux documents et ouvrages du spectacle vivant.

L'implication des pouvoirs locaux sur ce terrain dépendant davantage des aspirations des électeurs que des encouragements de la loi, il ne faut pas s'étonner qu'elle ait continué de s'approfondir quand la décentralisation marqua le pas, au lendemain de la loi sur l'administration territoriale de la République (ATR) de 1992. Si celle-ci réaffirmait l'autorité des préfets, elle ne sonnait d'ailleurs pas le glas des réformes. La fin des années 1990 vit ainsi surgir de nouveaux opérateurs culturels, sur fond de décentralisation persistante et de déconcentration accrue, les communautés de communes et d'agglomération ayant désormais la possibilité d'opter pour des compétences d'équipement de cette nature.

Les collectivités territoriales se sont progressivement enhardies à sortir du rôle de pourvoyeuses de crédits dans lequel l'Etat avait eu la tentation de les cantonner. Qu'il s'agisse de conservatoires ou de théâtres, l'immense majorité des établissement du spectacle vivant relèvent de leur strict contrôle. Dans les institutions dont elles partagent la tutelle avec l'Etat, leurs représentants ont leur mot à dire sur quasiment tous les sujets, qu'ils aient trait à la production ou à la diffusion, à l'enseignement ou à l'action culturelle, à la réalisation de travaux ou à la nomination du directeur. Elles se laissent peu à peu attirer dans le soutien aux compagnies, pour lesquelles elles s'estimaient auparavant mal armées en moyens d'expertise, concluant ici des conventions tripartites avec le ministère, aménageant là des formules de résidence, sollicitant un peu partout l'intervention des artistes dans les écoles et les quartiers. Elles restent en outre en première ligne pour répondre aux besoins des associations, en particulier celles qui encadrent les amateurs. Les villes ont déjà fort à faire avec l'entretien des écoles et des bibliothèques, des lieux de production et de diffusion, des festivals et des manifestations. Elles laissent donc de préférence aux conseils généraux et régionaux le soin de prodiguer d'autres formes d'assistance aux professionnels et aux praticiens.

En matière de documentation, d'information et de conseil, ceux-ci trouvent du répondant dans les associations départementales et régionales de développement musical et chorégraphique (ADDMC et ADRMC), mais aussi auprès d'agences culturelles à l'ambition généraliste, ou encore de structures dont la vocation est à la fois thématique et locale, comme c'est souvent le cas pour les musiques actuelles et pour les musiques traditionnelles. La nécessité de promouvoir la création et d'encourager les tournées a paru assez pressante dans plusieurs régions pour justifier la mise sur pied de véritables entités spécialisées dans le spectacle, à l'exemple de l'Office de diffusion et d'information artistique (ODIA) de Normandie, dont l'action complète simultanément celle de la DMDTS et de l'ONDA, des

DRAC et des CR-SV (voir Tome second, chapitre partenaires, « Les relais territoriaux »). La question de la collecte et de la transmission des données s'est posée dans quasiment toutes ces catégories d'organismes, parmi lesquels le Réseau musique et danse (RMD) recrute ses correspondants. Certains d'entre eux, tel ARCADE en PACA, ont acquis en l'espèce des méthodes et des outils qui leur confèrent un rôle essentiel dans la coordination des efforts au niveau national.

Les vertus accordées à l'initiative culturelle dans les stratégies de communication des organes locaux sont maintenant bien connues. Les élus n'ont pas été longs à comprendre que la simple fourniture d'un renseignement ou d'un conseil confortaient la renommée de leur collectivité et favorisaient même leur image auprès des électeurs. C'est pourquoi tant d'instances désirent marquer l'information culturelle de leur sceau. Celle-ci n'est pas perçue par eux seulement comme une donnée nécessaire à l'élaboration de leur politique, ou comme une denrée indispensable au commerce des arts, mais aussi comme un service dû à la population, doublement gratifiant dans la mesure où il satisfait son attente tout en flattant la réputation d'un pouvoir de proximité. La publicité donnée aux manifestations artistiques et aux institutions culturelles d'une contrée permet aux édiles de vanter son dynamisme et son attrait, à des fins touristiques, économiques ou politiques, y compris lorsqu'elle n'intervient pas pour grand chose dans leur organisation. A dire vrai, l'Etat agit de même sur le portail ministériel Culture.fr ou à travers les guides de saison édités par le DIC.

Les assemblées territoriales réclament aujourd'hui leurs propres inventaires de ressources, pour mieux définir leurs politiques et valoriser leurs actions. Dans ce but, elles s'adressent tout naturellement aux prestataires placés sous leur protection, associations artistiques, agences culturelles, voire observatoires compétents dans les questions de formation et d'emploi. Le ministère ne saurait ignorer sans dommages l'abondante récolte de renseignement et de statistiques, l'ample activité d'étude et d'analyse qui s'effectuent dans le cadre régional ou départemental, mais il serait vain de prétendre les encadrer ou les orienter de loin. Ni son propre Observatoire des politiques du spectacle vivant (OPSV), ni la petite cellule intégrée à la Cité de la musique sous le nom d'Observatoire de la musique ne suffiraient à la tâche. Il doit donc déléguer aux CR-SV qui méritent la mention de « cœur » ou de « tête de réseau » la responsabilité de stimuler le souci de coopération dans leurs filières disciplinaires, d'introduire une dose de standardisation dans les procédures de traitement de l'information, d'insister auprès de tous les partenaires sur la qualité du service rendu aux usagers. La vision des équipes concernées s'avérant toutefois aussi parisienne qu'elle s'annonce nationale, il convient qu'ils puissent compter à cet effet sur une participation déterminée des DRAC et de leurs CID.

c) <u>Les avancées de la déconcentration</u>

Si la décentralisation prit d'abord ses aises dans les circonscriptions administratives de l'Etat, son développement ultérieur a justifié en retour le renforcement des échelons déconcentrés des ministères. L'organisation territoriale de celui qui siège au Palais-Royal connut ses premières ébauches à la fin du mandat d'André Malraux. Jacques Duhamel lui donna un tour plus systématique, puis ses successeurs poursuivirent le travail, au point que l'installation de directions régionales des affaires culturelles (DRAC) était achevée dans toutes les régions métropolitaines lorsque Jean-Philippe Lecat quitta ses fonctions à l'approche des présidentielles de 1981.

Le doublement du budget ministériel auquel Jack Lang procéda l'an suivant ne fit pas tomber une manne équivalente sur les préfectures et leurs services, pour la première raison que l'administration centrale souhaitait garder la main sur de nombreux dossiers, et pour le second motif que les dépenses des grands chantiers d'équipement avaient Paris pour cible dans leur écrasante majorité. Il est pourtant patent que les DRAC furent consolidées sous ses

mandats successifs. Le recrutement de conseillers thématiques, notamment pour le théâtre et les spectacles d'une part, pour la musique et la danse d'autre part, fit en douze ans un bond en avant. Soumis au directions centrales dans leurs orientations générales, dépendants des préfets de région pour leurs opérations courantes, les fonctionnaires et les contractuels de la déconcentration acquirent cependant une certaine maîtrise de leurs activités. A la tête de la Direction du théâtre et des spectacles (DTS) de juillet 1981 à fin 1987, Robert Abirached flanqua les DRAC de comités d'experts, pour examiner les demandes de subventions de fonctionnement et les aides au projet des compagnies, dites jusqu'alors « en commission ». La négociation des conventions de développement culturel suivie par la Direction du développement culturel (DDC), dès 1982, puis, à partir de 1983, la mise en œuvre de contrats de plan incluant des volets culturels conférèrent aux directeurs régionaux une importance accrue dans les relations avec les élus territoriaux.

Le ministère de la Culture n'en fut pas moins affublé d'une réputation de mauvais élève de la déconcentration, si l'on peut s'exprimer ainsi. Après la loi ATR, vint le temps d'une réforme de l'Etat. Le rapport Rigaud de 1997 sur la « refondation » de la politique culturelle en traça quelques lignes pour ce qui était de la répartition des tâches entre le centre et la périphérie, mais ce furent les instructions des premiers ministres Alain Juppé et Lionel Jospin qui amenèrent les principaux changements.

Malgré l'opposition du SYNDEAC et les objurgations de beaucoup de professionnels, au 1er janvier 1998 et au 1er janvier 1999, deux refontes budgétaires sans précédent permirent à Catherine Trautmann de confier aux DRAC la gestion de la plupart des salles du réseau labellisé et des subventions aux compagnies et ensembles musicaux. Le mouvement, amorcé avec les scènes nationales et les scènes conventionnées, se poursuivit avec les centres dramatiques et chorégraphiques, les orchestres, les compagnies encadrées par une convention, mais aussi les conservatoires et nombre d'autres structures du spectacle, à l'exception notable des établissements nationaux, demeurés à la garde de la rue Saint-Dominique. Mais qui dit délégation de crédits ne signifie pas automatiquement transfert de personnels et transmission d'autorité. Si les agents des DRAC se virent effectivement virer des sommes conséquentes pour faire face à leurs nouvelles, responsabilités, ils durent les assumer à effectifs presque constants et dans le strict respect des « fléchages » effectués par les bureaux de la nouvelle DMDTS. La nomination des directeurs restait dans la plupart des cas à la discrétion du cabinet, la direction centrale se réservant aussi la tutelle de dizaines de compagnies en convention pour mieux en garantir la reconnaissance.

En lien avec l'élévation du volume des crédits délégués aux services extérieurs de l'Etat et du niveau de leurs responsabilités, on a tout de même vu émerger, puis grossir, de véritables centres d'information et de documentation (CID) autour des simples noyaux qui s'étaient constitués en DRAC. Plusieurs de ces sections documentaires n'ont encore que l'allure d'une salle de travail garnie d'une bibliothèque, servie par un agent permanent et raccordée au réseau. D'autres font office de véritable pôle de ressources entretenu par plusieurs personnes qualifiées. La DRAC Ile-de-France fait exception. Les professionnels qui escompteraient trouver là un service à la dimension de cette direction, la première de France par le budget et les effectifs, doivent se contenter de quelques brochures et notices, avant de revenir vers les organismes spécialisés qui, il est vrai, abondent dans Paris *intra muros*. Pour pallier ce qui s'apparente à une carence, une répartition des missions de documentation sur le spectacle vivant peut toujours s'esquisser entre la Médiathèque de la DMDTS, les CR-SV existants et même ARCADI, l'établissement public de coopération culturelle (EPCC) dans lequel l'Etat est impliqué aux côtés du conseil régional. A l'occasion de la création d'une cellule d'orientation, d'information et de conseil au sein de l'EPCC, la région étudiait en juin 2005 l'opportunité de mettre en cette matière ses moyens à la disposition du ministère, dans le cadre d'une convention.

Si pertinentes soient les réponses apportées aux demandes d'information à l'enseigne de la décentralisation, il subsiste que les professionnels entrant en contact avec les DRAC, soit pour obtenir la licence d'entrepreneur de spectacles, soit pour solliciter une subvention, sont en droit d'espérer trouver sur place non seulement tous les renseignements utiles à leurs démarches, mais encore des documents susceptibles d'éclairer leur pratique professionnelle sur le plan juridique, social ou fiscal. Peu importe d'ailleurs l'origine et l'auteur de ces pièces, qu'elles proviennent des services extérieurs, de la direction centrale ou d'un organisme sous tutelle. Le chapitre sur la coopération propose divers scénarios pour mobiliser les savoirs de tous côtés en distribuant la charge entre les divers détenteurs de ressources. Seul doit compter le fait qu'un administré ne saurait se voir opposer un silence gêné ou une réponse dilatoire lorsqu'il réclame de l'assistance dans une procédure.

Guichet d'information, les DRAC doivent aussi être considérées comme des productrices de données. C'est par elles que transitent désormais la majorité des crédits de paiement, auprès d'elles que la plupart des opérations se réalisent, sous leur chef que beaucoup d'autorisations sont délivrées. Il convient donc qu'elles fassent remonter cette matière première vers des appareils collecteurs, dans le cadre d'un système statistique dont nous esquissons plus loin quelques traits.

d) La mutation de l'administration centrale

Chaque année de nouveaux théâtres ouvrent leurs portes et des labels nationaux sont octroyés à des institutions municipales. Cependant les politiques culturelles ont clos depuis quelques temps l'ère de l'équipement structurel et de l'aménagement du territoire planifiés des sommets de l'Etat, pour accéder à une phase durant laquelle il s'agit de conjuguer les initiatives. Après trois décennies occupées à construire sa propre demeure et à conduire des chantiers à l'extérieur, le ministère de la Culture est insensiblement entré, au cours des années 1990, dans une période d'administration et de gestion durant laquelle il a assisté à la montée en puissance de nouveaux acteurs, territoriaux, d'abord, professionnels ensuite, industriels enfin. Parce qu'il y a moins de lauriers à cueillir dans la réforme des procédures et le perfectionnement des services que dans l'inauguration d'un établissement neuf et la nomination d'un artiste prestigieux à sa tête, les ministres n'ont pas toujours su motiver et mobiliser leurs services sur les problèmes de fonctionnement qui se posaient à leur administration centrale. Celle-ci n'en dut pas moins se transformer pour assimiler les mutations intervenues : ouverture européenne et extraversion internationale au dehors, décentralisation et déconcentration à proximité, informatisation et modification du plan comptable en interne. Il lui fallut en outre affronter ces changements pour ainsi dire à prix coûtant, les lois de finances et les collectifs budgétaires soufflant le chaud et le froid sur ses dotations.

Les services centraux, dégagés d'une bonne partie des tâches d'exécution courante sans avoir dû se délester de leurs personnels ou de leurs locaux, pouvaient se voir confier des missions nouvelles. Les ministres, de Jacques Toubon à Catherine Tasca, revendiquaient dès lors une compétence plus particulière dans la détermination des grandes orientations, la préservation du patrimoine, l'entretien des principa les institutions d'art et de savoir, l'encouragement de la création, l'incitation et encadrement des pratiques de partenariat, la prévision et la réflexion, le développement de projets d'avenir. De plus, par la voix du président de la République, l'Etat disait son désir de raffermir ses prérogatives d'arbitre, en ce qui concerne la réduction des déséquilibres territoriaux et des inégalités sociales, la démocratisation de l'éducation et la régulation de la concurrence. L'histoire évaluera la réalisation de ces intentions.

En attendant, une réforme très concrète intervint rue Saint-Dominique. Jacques Rigaud, dans le rapport de sa commission *Pour une refondation de la politique culturelle* (La

Documentation française, Paris, 1997), commandé par Philippe Douste-Blazy en 1996, avait critiqué l'organisation verticale d'un ministère qui semblait calquée sur le découpage des disciplines et le cloisonnement entre les corporations. Lui succédant sous un autre gouvernement, Catherine Trautmann en fut assez inspirée pour demander à Dominique Wallon de souder entre elles la DMD et la DTS. Opérationnel dès la fin de l'année 1998, l'organigramme de la DMDTS résulta en fait d'une complète refonte, aboutissant à la distribution des bureaux en trois sous-directions - Création et activités artistiques (CAA), Enseignement et pratiques artistiques (EPA), Formation professionnelle et entreprises culturelles (FPE) – épaulées par un Secrétariat général et une Mission de la communication.

La politique à mener dans chaque discipline relève depuis lors de plusieurs services dont le directeur, éclairé le cas échéant par un conseiller, doit harmoniser les conceptions et synthétiser les conclusions. La tutelle sur les établissements et le suivi des compagnies ou ensembles musicaux dépend désormais d'un bureau spécialisé sur le plan fonctionnel et non plus de fonctionnaires compétents sur le plan artistique. L'intégration dans ce schéma des « arts émergents et des pratiques nouvelles » suscita quelques hésitations qui furent finalement tranchées dans le sens du « droit commun ». Quant aux questions transversales, comme celles qui ont trait à la protection du droit d'auteur ou au régime des intermittents, elles intéressent divers pôles de réflexion et de décision au sein de la direction, même si c'est souvent la sous-direction EPA ou l'Inspection qui les instruit. Il en va de même pour les affaires de ressources non financières, à cette différence que la tutelle des CR-SV, des institutions d'enseignement, des bibliothèques et des musées est partagée entre les trois sous-directions. Ces choix initiaux entraînent la nécessité d'une double liaison pour appréhender chaque dossier dans sa totalité. Ainsi faut-il mener le dialogue de fond avec la direction du CNT à la fois du point de vue de la filière théâtrale, qui court à travers tous les étages de la rue Saint-Dominique, et du point de vue de la coordination documentaire, qui implique des organismes sous le contrôle d'une bonne demi-douzaine de bureaux.

Le temps passé en réunions de concertation ne s'en trouve certes pas diminué. Explicité par des brochures maison (« Le Qui fait quoi », avril 2002 ; « DMDTS mode d'emploi », avril 2003 et années suivantes), le fonctionnement de la DMDTS, quoique vertement critiqué par Robert Abirached (cf. *Le Théâtre et le prince*, T. II, *Un système fatigué*, Actes Sud, Arles, 2005, p. 83-85), paraît assez satisfaisant pour ne pas subir une nième remise en cause, qui coûterait une dépense d'énergie supplémentaire avec pour effet immédiat de replier l'administration sur ses soucis de réglage. Constituée de la sorte, la DMDTS a pu tirer les avantages d'une vision globale à plusieurs reprises. La « Charte des missions de service public des établissements du spectacle vivant » - peu diserte il est vrai sur les questions d'information et de conseil – élaborée sous la responsabilité de D. Wallon et transmise aux préfets de région par C. Trautmann, a permis de recadrer sur des bases connues de tous les relations entre l'Etat et les équipes artistiques. Prenant à son tour la tête de la direction, Sylvie Hubac a trouvé des solutions pratiques pour engager l'administration sur d'importants dossiers disciplinaires, notamment ceux de la danse et du cirque, et pour la préparer à assimiler les dispositions de la loi organique sur les lois de finances (LOLF). Son successeur Jérôme Bouët, fin connaisseur de la maison à qui il incomba de lancer les nouvelles procédures budgétaires pour l'exercice 2006, a usé du même pragmatisme pour engager le « Temps des arts de la rue », et a su impulser une réflexion transverse sur les perspectives du spectacle vivant après la crise de 2003.

Il reste que l'indispensable coopération entre les CR-SV ne pourra franchir un seuil décisif sans un effort de coordination interne entre les bureaux concernés au sein de la DMDTS. Les thèmes soulevés ici, de l'amélioration de l'appareil statistique aux progrès de la numérisation, supposent une faculté d'analyse et une capacité de décision à laquelle plusieurs services doivent concourir. Diverses modalités de cette concertation sont proposées plus loin (voir en

quatrième partie, « La cohérence de la tutelle »).

Deux autres directions sont encore nées du chantier administratif entamé en 1997 : la Direction de l'architecture et du patrimoine (DAPA), formée en 1998, et la Délégation au développement et à l'action internationale (DDAI), esquissée en 2003 par le rapport de Nicole Pot et finalisée en 2004. Benoît Paumier a pris la tête de ce nouvel ensemble propre à apporter une vision intersectorielle à un ministère encore relativement cloisonné. Les bienfaits qu'une telle restructuration laisse espérer en matière d'analyse, de recherche, de prévision et de documentation seront tout de même réduits tant que certains obstacles n'auront pas été surmontés. Ainsi le rapprochement géographique entre la documentation juridique de la Direction de l'administration générale (DAG) et la bibliothèque de la DDAI, tournée vers les politiques culturelles, aurait plus d'impact s'il suscitait la mise en commun des moyens, la fusion des catalogues et des bases de données sous un même système. De même, la visibilité accrue accordée à la fonction statistique du DEP (rebaptisé Département des études, de la prospective et des statistiques) mériterait une traduction en termes de crédits et d'outils. Que ce soit pour étudier l'évolution des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC), le devenir des industries culturelles ou la construction d'un espace d'échanges européens, la collaboration des services de la DDAI avec la DMDTS et les CR-SV qu'elle soutient s'impose comme une évidence.

e) <u>Les inquiétudes des compagnies</u>

Parmi les changements introduits en 1998, il en est un qui fit peu de bruit mais causa des effets à longs termes. Il s'agit de la réforme de l'aide aux compagnies, qui aboutit à la suppression des subsides de fonctionnement accordés à l'année « en commission ». Les fonds ainsi libérés furent intégralement reversés, comme promis, sur deux autres postes : l'aide dite « au projet » ou « à la production », d'une part, et d'autre part des aides pluriannuelles au fonctionnement, accordées aux compagnies reconnues, dites « conventionnées » puisqu'elles signent à cette occasion un contrat de deux ou trois ans avec l'Etat. Ce dispositif a vraisemblablement renforcé la tendance des entrepreneurs de spectacles à présenter de nouveaux dossiers de création pour obtenir de l'argent frais plutôt qu'à prolonger la durée d'exploitation de leurs œuvres … mais c'est un autre sujet. Surtout, ces modifications ont sérieusement restreint l'accès des collectifs artistiques au système de subventionnement régulier, vis-à-vis duquel certains estimaient sans doute à tort disposer d'une sorte de « droit de tirage ». Il faut dorénavant, pour bénéficier d'un soutien au long cours, atteindre un stade de reconnaissance publique et critique qui est l'apanage des metteurs en scène, des chorégraphes, des directeurs d'ensembles ou des metteurs en piste confirmés. C'était là l'un des buts de la réforme.

Dans le même mouvement, pour la raison qu'elle ne fut pas atténuée par des mesures compensatrices ou transitoires, celle-ci a malheureusement mis un coup d'arrêt au processus de stabilisation et de professionnalisation dans lesquelles nombre de compagnies étaient engagées. Cela ne pouvait aller sans conséquences sur l'emploi artistique, et l'on vit justement s'accentuer la tendance déjà constatée à la diminution du nombre d'interprètes sur les plateaux et de musiciens dans les formations. Cela créait aussi des difficultés pour l'emploi administratif : non seulement une partie des chargés de production et des administrateurs de tournée se virent obligés de déclarer leurs prestations sous la couverture de contrats d'usage (en heures ou en cachets), de façon à bénéficier d'un complément de revenu grâce à l'allocation-chômage des intermittents, mais une autre partie, se trouvant dans l'impossibilité de se faire payer correctement leurs services, se résolurent à abandonner les équipes qu'ils souhaitaient encadrer ou les projets qu'ils désiraient porter.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que les compagnies artistiques et les associations culturelles du secteur aient recherché dans les plans gouvernementaux d'aide à

l'emploi le soulagement de leurs inquiétudes et de leurs difficultés. L'essor, puis le déclin des emplois-jeunes allaient conforter, puis décevoir leurs espoirs.

Le plan « nouveaux services – emplois jeunes » (NSEJ) a été lancé en 1997 par le gouvernement de Lionel Jospin, préoccupé par la progression du chômage chez les jeunes, y compris parmi les diplômés de l'enseignement supérieur. Pour toute embauche sur un contrat à durée indéterminée (CDI) répondant aux conditions du dispositif, les subventions du CNASEA ont permis d'alléger les coûts salariaux et les charges sociales de la structure. Encouragées par le ministère du Travail, conseillées par le ministère de la Culture, les associations œuvrant dans le domaine du spectacle ont su profiter de l'aubaine lorsqu'elles étaient incitées et accompagnées par les centres de ressources compétents. Ce fut particulièrement le cas dans le monde des musiques actuelles et des compagnies nomades pratiquant le cirque, les arts de la rue ou le théâtre itinérant. Les raisons de cette mobilisation doivent d'abord être cherchées dans l'état de faible encadrement administratif que ces secteurs subissaient auparavant. Elles procèdent aussi de leurs perspectives de développement, sans commune mesure avec les subsides obtenus de l'Etat et des collectivités territoriales, grâce à une dynamique qui s'avère beaucoup plus vigoureuse en termes de formation, de pratique et de fréquentation que dans la musique classique, le théâtre dit institutionnel ou même la danse contemporaine. Enfin ces raisons découlent de l'engagement de l'IRMA et de HorsLesMurs qui ont su pressentir l'importance du besoin, convaincre leurs partenaires professionnels, entraîner dans le mouvement les administrations d'Etat et des organismes de formation professionnelle comme l'AGECIF. Les accords-cadres ratifiés avec leur concours ont inclus des études préalables, introduit des solutions de formation adaptées au profil des jeunes salariés, et prévu des procédures d'évaluation.

L'état des lieux dressé au terme du processus, en février 2004, avec le concours de l'IRMA et de l'agence Opale / Culture & Proximité (disponible sur le site www.emplois-jeunes-musique.org), a montré que les structures associatives du secteur des musiques actuelles ont constitué un important gisement de près de 3.000 emplois. Or la plupart des conventions arrivaient à échéance entre 2004 et 2006. La fin du plan, non renouvelé par le gouvernement de Jean-Pierre Raffarin, ne laissa pas d'inquiéter l'ensemble de ces opérateurs sur la pérennité des postes créés, dont les effets structurants pour la profession s'étaient fait sentir dans toutes les régions. Ils s'inquiétèrent aussi pour le devenir des activités développées par les jeunes salariés en direction du public, au sein des établissements scolaires ou au service des amateurs. Leur consolidation par d'autres types de subventions qui viendraient relayer les aides du CNASEA a tardé à se vérifier. Faute de solution, de jeunes cadres désormais expérimentés risquent donc de quitter le secteur ou bien, pour s'y maintenir, d'aller grossir les rangs des candidats à l'intermittence.

Ces observations rejoignent celles effectuées par HorsLesMurs avec l'agence Opale au sujet des quelques cinq cents emplois-jeunes recrutés depuis 1997 par environ trois cents structures des arts de la piste et de la rue, avec la contribution active de la Fédération professionnelle des arts de la rue et du Syndicat des nouvelles formes des arts du cirque (SNFAC). Elles confirmaient la nécessité d'une veille stratégique sur les emplois administratifs, sachant que la consolidation de ceux-ci conditionne à son tour le développement des carrières artistiques. Les centres de ressources apparaissent comme les mieux placés pour entretenir cette réflexion, en apportant aux préoccupations des professionnels des réponses en termes d'information, mais aussi d'ingénierie de formation.

On ne dispose pas pour l'heure d'éléments aussi précis sur le nombre d'embauches réalisées dans les autres disciplines du spectacle vivant, ni sur le devenir de ces postes. Tout porte à croire que le chiffre de 3.500 recrutements obtenu en additionnant les données ci-dessus peut être multiplié par deux pour apprécier l'incidence du dispositif sur l'emploi permanent de la branche, si l'on prend en considération les services locaux et les

établissements pédagogiques qui y eurent recours. C'est dire d'un même souffle la fragilité de cet acquis dans les circonstances traversées et le danger encouru par les structures qui devaient apprendre à se passer d'un tel renfort.

La DMDTS estime dans son document de septembre 2004 (cf. « Propositions pour préparer l'avenir… », op. cit., p. 48) que les contrats d'insertion dans la vie sociale (CIVIS), créés par le décret du 11 juillet 2003 en faveur des jeunes porteurs de projets de 18 à 22 ans, devraient s'appliquer dans le domaine culturel avec une aide s'élevant aux deux tiers du SMIC, et non seulement dans le champ social ou sportif. Cette demande doit être relayée auprès du gouvernement, tout en regrettant que l'âge limite soit encore plus restrictif que dans les emplois-jeunes. L'énergie de la jeunesse ne peut pas tout accomplir. L'expérience est une composante essentielle dans l'administration de structures du spectacle dont la fragilité n'a d'égale que la complexité. C'est du moins le raisonnement tenu par les vingt-et-une régions qui ont commencé après l'été 2004 à mettre en place des dispositifs réservés au secteur associatif, dits « emplois-tremplins ». Il s'agit de contrats d'une durée variable, assortis d'aides allant de 50 à 80% du SMIC (charges comprises), dont les critères d'âge sont modulés différemment d'une région à l'autre.

Moins intéressante en termes financiers, mais susceptibles de jouer un rôle décisif en certains cas, l'aide dégressive à l'emploi (ADE) pour le recrutement - en CDD de douze mois et plus ou bien en CDI - d'un administrateur ou d'un technicien inscrit jusqu'alors comme chômeur et soumis à ce titre au plan d'aide au retour à l'emploi (PARE) instauré par la convention nationale de l'UNEDIC de 2001 (révisée en 2004), peut favoriser une sorte de passage à l'acte d'embauche dans des compagnies et des établissements. Encore faut-il, pour débloquer cette aide, que l'ANPE et les ASSEDIC n'interprètent pas de manière trop étroite les conditions d'application du PARE, qui n'a visiblement pas été conçu pour les intermittents.

Une autre solution réclame l'attention des partenaires sociaux. Les nouveaux contrats de professionnalisation instaurés par la loi du 4 mai 2004 sont en vigueur depuis le 1er octobre de la même année. Remplaçant la précédente formule des contrats de qualification, d'adaptation et d'orientation, ils s'adressent aux jeunes de 16 à 25 ans et aux demandeurs d'emploi de plus de 45 ans, dont l'embauche vaut à l'employeur une exonération de charges (sur la partie du salaire n'excédant pas le SMIC. Le système, qui s'applique tant à des CDD qu'à des CDI, impose des actions d'accompagnement et d'‘évaluation ainsi que des enseignements, le tout pour une durée minimale de 150 heures sur une période de six à douze mois. Ce volet de formation doit viser l'obtention d'un diplôme professionnel certifié ou d'une qualification définie dans le cadre d'un accord de branche. Un tel accord, éminemment souhaitable dans le secteur du spectacle vivant, peut allonger la durée des actions et la validité du contrat de professionnalisation jusqu'à vingt-quatre mois. En tout état de cause le contrat doit être approuvé par l'organisme paritaire collecteur agréé (OPCA) de la taxe d'apprentissage (c'est-à-dire l'AFDAS dans la plupart des cas pour la musique et les arts de la scène), puis enregistré par la Direction départementale du travail, de l'emploi et de la formation professionnelle (DDTEFP).

Les mesures annoncées par Dominique de Villepin dans le cadre du discours de politique générale de son gouvernement, le 8 juin 2005, dont plusieurs reprennent des dispositions déjà prévues dans le plan de cohésion sociale présenté par Jean-Louis Borloo du temps de Jean-Pierre Raffarin, n'apportent guère de solution nouvelle pour les entreprises culturelles, à moins que certaines d'entre elles ne tentent de profiter des allégements de charges patronales promises dans le cadre d'un nouveau contrat d'embauche de deux ans, réservé aux sociétés de moins de dis salariés, et qui doit faire l'objet d'une ordonnance.

f) La réforme du régime des intermittents

Si la révision des conditions d'accès aux indemnités de chômage des artistes et techniciens intermittents a déclenché une telle inquiétude, c'est parce qu'elle matérialisait soudain le sentiment diffus de précarité éprouvé par les individus et répandu dans les compagnies (voir en Introduction). Le doublement des cotisations sociales liées au contrat d'usage avait déjà fragilisé les entreprises de taille modeste, celles qui ne pouvaient en répercuter le coût sur d'autres postes ni obtenir des subventions en compensation. En réduisant le délai durant lequel les 507 heures ou 43 cachets fatidiques devaient être réunis, le protocole d'accord du 26 juin 2003 plaça un grand nombre de salariés devant une redoutable alternative : travailler à tout prix, ou sortir de système et changer de métier. Voyant se réduire inexorablement la durée des contrats et la proportion des emplois stables, ils ne pouvaient échapper à ce dilemme.

Le nombre de demandes adressées au fonds provisoire – puis transitoire – mis en place par R. Donnedieu de Vabres en 2004 pour amortir ce choc en accordant les allocations aux personnes qui justifiaient de ces quotas sur les douze mois écoulés, n'a certes pas confirmé les alarmes de la CGT, qui redoutait de voir près du tiers des effectifs écartés du régime. Cependant la marginalisation d'une partie des professions artistiques se confirma au cours de l'année 2005. Les antennes du réseau Culture Spectacle de l'ANPE purent le constater, qui virent augmenter le nombre de demandeurs d'emploi non indemnisés issus du secteur. Les organismes de formation peuvent aussi l'attester, qui reçurent un surcroît de requêtes, en partie impossibles à satisfaire pour cause d'insolvabilité. Les CR-SV sauraient enfin en témoigner, qui connurent un afflux inhabituel de sollicitations individuelles de la part d'interprètes, de régisseurs ou d'administrateurs en quête de solutions à court terme, sinon de reconversion à long terme.

Il leur appartient sans aucun doute de prendre leur part de cette demande d'assistance, d'orientation et de conseil, tout en sachant qu'il ne leur est pas permis de se substituer au service public de l'emploi pour placer des salariés, ni possible de remplacer l'AFDAS pour leur trouver des stages rémunérés, et encore moins loisible de pallier l'UNEDIC pour leur apporter des compléments de revenu. En revanche il est envisageable qu'ils accompagnent certains de ces professionnels dans leur évolution vers la pluriactivité. Pierre-Michel Menger avait mis en évidence dans *La profession de comédien* (MCC-DEP, Paris, 1997) la haute proportion d'acteurs qui en viennent à assumer en outre un rôle d'auteur ou de metteur en scène pour retourner ou rester sur les plateaux. La même observation vaut pour les instrumentistes et les chanteurs qui passent à la composition (et inversement), ou encore pour les danseurs qui se font chorégraphes. Beaucoup d'artistes cumulent aussi leur travail créatif avec des fonctions de formateur ou d'animateur. On note d'une façon générale l'importance des revenus de complément dans l'économie des ménages d'artistes. Dans son *Portrait de l'artiste en travailleur* (Seuil, Paris, 2003), P.-M. Menger avance que les modes de production en vigueur dans le monde du spectacle renvoient les artistes vers le XIXe siècle industriel en même temps qu'il les projettent dans la société de l'information du XXIe siècle. Il souligne la flexibilité, la mobilité, les inégalités qui dominent le marché du travail, mais aussi l'individualisme et la créativité qui animent ces salariés ou ces contractants d'un genre particulier. En d'autres termes, la distinction entre individu et entreprise tend à s'atténuer dans ce milieu, au fur et à mesure que se brouillent les limites entre le labeur (souvent bénévole) et le loisir (souvent forcé).

Cette évolution réclame une adaptation de l'offre de conseil aux artistes et surtout un essor de l'offre de formation.

g) L'exigence de formation

A part cet empressement à expérimenter de nouveaux rapports de salariat et des modes inédits d'investissement individuel et collectif, le secteur culturel ne diffère pas

nécessairement du reste de l'économie. Sur un sujet essentiel il lui ouvre même le chemin, si l'on en croit André Gorz : la connaissance est devenue la principale force productive dans l'accumulation de valeurs (Voir André Gorz, *L'immatériel, connaissance, valeur, capital*, Galilée, Paris, 2003). Aussi artisanales que paraissent encore certaines de ses techniques, le spectacle vivant contribue largement à l'accumulation des savoirs et à l'entretien des processus cognitifs. La fameuse « loi de Baumol » (du nom de l'économiste William J. Baumol, professeur à Princeton et New York University), qui le frappe d'une fatale tendance au déficit en raison de sa supposée incapacité à assimiler les gains de productivité réalisés dans les autres branches, n'est pas uniquement contrecarrée par les subventions publiques, dont l'augmentation irrégulière ne suffirait sans doute pas à ramener l'équilibre. Ses effets sont aussi amortis par les performances accomplies, d'une part grâce à l'usage de technologies modernes, d'autre part grâce à l'élévation du degré de compétence de plusieurs catégories d'agents. On se gardera de se prononcer sur l'idée d'un progrès dans les arts de l'interprétation, pour ne pas verser dans le ridicule d'un calcul des impondérables. En revanche, il est clair que le degré de qualification des administrateurs et des régisseurs a une incidence sur les coûts d'une production ou même d'une représentation, ne serait-ce que par leur faculté d'éviter des gaspillages et des dépenses superflues.

On peut donc affirmer que l'impératif de la formation porte sur deux registres, celui de la création de richesses immatérielles, d'abord, celui de la création d'emplois pérennes, ensuite. Le dossier de l'enseignement initial échappe dans une large mesure – mais pas en totalité – à la compétence des CR-SV. Ils se sont presque tous emparés du dossier de l'éducation permanente, qui sera amplement traité plus bas (voir « La course aux qualifications »). Il s'agit seulement pour l'instant de remarquer qu'un contraste s'est instauré entre le développement des filières d'initiation, de perfectionnement et de professionnalisation, qui ont suivi un cours impétueux durant les deux dernières décennies, et l'évolution bien plus lente des cursus de formation continue. L'augmentation du nombre d'étudiants de l'enseignement supérieur suivant des études théâtrales ou de musicologie, ou encore en administration culturelle, ainsi que du nombre d'élèves des écoles et conservatoires nationaux, n'a pas entraîné dans de semblables proportions un regain de l'offre de modules et de stages., alors que les diplômés et lauréats d'aujourd'hui seront demain des salariés (ou des chômeurs) désireux de jouir de leur droit à la formation. Les retards et carences sont particulièrement manifestes pour les filières de reconversion, alors qu'une génération d'interprètes arrive à l'âge d'y prétendre.

L'élaboration d'une offre à la dimension des besoins a aussi son importance sur le plan de l'égalité des chances, dans le montage d'un projet ou dans la construction d'une carrière. La détention d'une information qualifiée s'avère en effet un atout décisif pour accéder aux instances et obtenir des crédits. En intelligence avec les ministères concernés et les prestataires spécialisés, les CR-SV sont donc fondés à inscrire parmi leurs missions l'élaboration et la consolidation de schémas nationaux dans chaque discipline.

2 - Les besoins des usagers

C'est l'usager qui créée la demande, laquelle suscite le service. Les responsables des CR-SV souscrivent volontiers à cette sorte d'adage, dont l'évidence n'éclaire guère sur les priorités à retenir. S'il est prudent d'adapter les prestations de documentation, d'information et de conseil à l'évolution progressive des besoins exprimés, il n'en importe pas moins d'étudier cette attente et d'anticiper ses développements. Le traitement individuel des requêtes ne suffit pas à qualifier un service performant. Les CR-SV doivent se doter des moyens d'observation et d'analyse de leurs publics potentiels et de leurs solliciteurs effectifs pour mieux se préparer à les satisfaire. Les outils pour ce faire ne manquent pas : formulaires à

remplir par les visiteurs de la documentation, encodage des questions posées au téléphone ou par correspondance au moyen de des mots-clés, exploitation des relevés de fréquentation effectués par les fournisseurs d'accès à Internet, enquêtes et sondages dans les milieux concernés.

Sans préjuger des résultats de ces investigations, qui différeront bien sûr selon les organes et les disciplines, il est possible de prédire que la demande continuera de croître en ampleur et en diversité dans les prochaines années. Tout concourt en effet à l'amplifier : la montée des dépenses culturelles dans le budget des ménages ; la bonne résistance de la fréquentation des spectacles et des concerts, malgré la progression inéluctable des consommations domestiques et l'assiduité aux programmes télévisés ; l'essor des activités artistiques pratiquées en amateur ; l'augmentation des effectifs professionnels dans quasiment toutes les disciplines ; l'afflux sur le marché du travail de jeunes diplômés des établissements d'enseignement artistique, des cursus d'administration culturelle et des filières spécialisées des universités ; la multiplication des structures de production et de diffusion, des compagnies et des collectifs artistiques ; les exigences persistantes de l'action culturelle en milieu scolaire et dans le cadre urbain ; la structuration des professions et la formation de nouveaux réseaux ; enfin l'accentuation de la mobilité, aussi bien sur le plan géographique (en France et à l'étranger) que sous l'angle des qualifications.

N'en déplaise aux sociologues qui doutent de la démocratisation de l'enseignement et aux philosophes qui déplorent la dépréciation du savoir, l'élévation du niveau d'instruction moyen dans la société française a eu des résultats notables au cours de la dernière décennie. D'après l'INSEE, en douze ans (de 1993 à 2004), la proportion de non diplômés parmi les adultes a chuté de la moitié au tiers, tandis que le pourcentage de personnes disposant du baccalauréat ou d'un titre supérieur a grimpé de 35%. L'évolution s'est traduite aussi bien dans les effectifs d'étudiants que dans la composition des catégories socioprofessionnelles (CSP), la part des cadres et des professions intermédiaires augmentant de 20% au détriment des ouvriers, des artisans et des petits commerçants, qui ont diminué de 10%, et des agriculteurs, en baisse depuis plusieurs décennies. Ce constat n'empêche nullement de regretter que les progrès n'aient été encore plus nets et surtout qu'ils aient été suivis de peu d'effets du point de vue de la réduction des inégalités vis-à-vis de l'emploi et du revenu, mais aussi de l'accès à l'art.

L'appétit d'information ne décline pas quand la masse des données et leur vitesse de circulation progressent. Bien au contraire : l'usager perdu dans le flot réclame des indications plus précises, plus circonstanciées, mieux accordées à son cas. La mutation des modes d'interrogation et de consultation lui procure des opportunités hier insoupçonnées dont il a hâte de profiter. Le document qui lui était accessible en lieu réservé, à condition de s'y rendre en personne, à heures fixes et muni d'une autorisation, il exige sa disponibilité immédiate en ligne, voire le droit de le télécharger. Dans une société qui impose la production et le négoce à flux tendu à l'immense majorité des salariés, l'impératif de rapidité et de fiabilité s'est logiquement étendue à l'ensemble du corps social et dans toute la sphère de la communication. Il ne s'agit plus tant désormais d'annoncer des nouvelles et d'enregistrer des données que d'en guider la circulation, d'en diviser les courants, d'en réunir les canaux, d'en hiérarchiser les niveaux. Cet impératif explique que la préférence affirmée en faveur d'une distribution en réseaux soit le fait des émetteurs d'information autant que de leurs récepteurs.

Il faut donc combiner l'observation objective des usagers avec une approche subjective des usages. La typologie des publics des CR-SV, la mesure de leurs effectifs, l'étude quantitative de leurs requêtes doivent être complétées par une analyse qualitative de leurs attentes. Une large fraction de celles-ci présente un aspect récurrent qui autorise par conséquent un traitement fonctionnel, à l'aide de foires aux questions (FAQ), de bibliographies, de notices thématiques, de répertoires, de carnets de liens, de bases de données et de moteurs de recherche. Une partie non négligeable accuse au contraire un caractère individuel, instable et

imprévisible. Il existe en outre une composante de la demande qui tend à l'informulé. Les personnes intéressées hésitent à se manifester, tant elle craignent d'être peu ou mal satisfaites. Nous pourrions ainsi ranger dans ce registre les recherches concernant l'architecture des lieux de représentation, la scénographie (son histoire, ses techniques et ses métiers), les normes et les méthodes en vigueur sur les plateaux et les régies. Certains gisements de documents bien connus restent insuffisamment sollicités en raison d'un coût d'exploitation trop élevé, comme on le déplore à l'Institut national de l'audiovisuel (INA) et dans certains départements de la BNF. Mais il existe aussi des objets de connaissance si difficiles à délimiter, par exemple le répertoire des œuvres « non exclusivement textuelles » - comme on dit au ministère - des arts du mime, de la rue, du cirque, de la marionnette, que la demande ne les désigne guère.

a) Les amateurs

La classe des amateurs est de très loin la plus nombreuse, enfin si l'on veut bien l'étendre à tous les personnes du grand public qui manifestent, d'une manière ou d'une autre, un engouement passager ou régulier pour un genre artistique. Il faut immédiatement la diviser en autant de rubriques qu'il existe de cadre différents pour l'expression de l'amour de l'art, selon qu'il s'exerce à domicile ou dans les salles de spectacle, dans un club, une maison des jeunes et de la culture ou encore un cours privé en ce qui concerne les praticiens de loisir, dans une école spécialisée pour les enfants qui s'initient à un instrument ou à une discipline, dans les écoles primaires, les collèges et les lycées pour les élèves et les étudiants qui bénéficient d'interventions artistiques dans leur établissement. Le contexte de réception ou de participation conditionne en effet le type de demandes adressées aux centres de ressources. Celles-ci peuvent être hésitantes, embrouillées, sporadiques, spontanées, elles n'en requièrent pas moins d'attention, bien au contraire. Une question isolée, d'apparence banale sert parfois d'éclaireuse à l'individu avant qu'il n'engage une démarche de longue haleine pour s'approprier des savoirs ou des techniques. Cela dit, la masse des requêtes adressées aux CR-SV par ces publics visent en général un renseignement précis sur un auteur, une œuvre, une représentation, un programme, un métier, une école, une méthode, et plus fréquemment encore, un simple contact.

Publics des centres de ressources du spectacle vivant

Spectateurs
Spectateurs (irréguliers à réguliers)
Auditeurs (occasionnels à réguliers)

Amateurs
Praticiens amateurs (tous âges et tous niveaux)
Elèves et parents d'élèves de l'enseignement artistique (initiation et pratique de loisir)

Elèves et étudiants
Elèves et parents d'élèves de l'enseignement primaire
Collégiens et lycéens
Enseignants du primaire et du secondaire
Etudiants du premier et du second cycle (jusqu'à la licence du nouveau régime « LMD »)

b) Les passionnés

Recrutant dans les mêmes environnements que les « amateurs » et aussi parmi leurs rangs, les « passionnés » représentent bien sûr une population moins imposante mais beaucoup plus exigeante dans ses attentes et dans ses goûts. Leurs sollicitations accaparent une grande partie

du temps des documentalistes. Cette catégorie intermédiaire mérite bien leur attention, dans la mesure où elle empiète à la fois sur les amateurs, que beaucoup sont effectivement encore à titre personnel, et les professionnels, qu'une large fraction d'entre eux s'apprêtent à devenir. Les étudiants se montrent particulièrement gourmands d'indications bibliographiques, dans la mesure où leur apprentissage de la recherche, insuffisamment encadré en faculté, commence souvent devant les fichiers. Ils trouvent d'autant plus facilement le chemin des centres de ressources qu'ils estiment – à tort ou à raison - avoir rapidement épuisé les possibilités des bibliothèques universitaires. Parmi les futurs instrumentistes, acteurs, danseurs, chanteurs ou artistes de cirque, seule la minorité dont d'apprentissage s'effectue dans un conservatoire national ou une école supérieure jouit d'une bibliothèque adaptée à leurs besoins. Les autres pourraient trouver du secours dans les CR-SV, sous réserve qu'ils ne soient pas trop éloignés de leur site d'études ou que leurs services soient accessibles à distance.

Passionnés
Spectateurs assidus et mélomanes avertis
Elèves de l'enseignement artistique pré-professionnel
Etudiants du second et troisième cycle (à partir du master du nouveau régime « LMD »)

c) Les professionnels

En consultant les registres des documentations, on a la surprise de constater que les professionnels, qui constituent la clientèle privilégiée de quasiment tous les CR-SV (à l'exception peut-être du Centre d'information musicale de la Cité de la musique et de certains relais spécialisés dans les musiques actuelles), ne forment pas nécessairement la majorité des visiteurs. Il reste en revanche certain qu'ils sont des correspondants réguliers des membres de l'équipe, les lecteurs attentifs des lettres électroniques et des bulletins périodiques, des internautes assidus, enfin les usagers presque exclusifs des prestations de conseil comme des services matériels. Leurs demandes, dans l'ensemble plus pointues, concernent tous les domaines de compétence de la discipline. Eux-mêmes partagés entre des métiers et des fonctions bien spécifiées, ils peuvent être rangés dans plusieurs catégories.

Enseignants, chercheurs, critiques
Professeurs de l'enseignement artistique
Enseignants du supérieur et chercheurs confirmés (à partir du doctorat)
Critiques, journalistes

Administrateurs du spectacle
Administrateurs de compagnies
Programmateurs français
Programmateurs étrangers
Personnels des établissements artistiques et culturels

Artistes
Auteurs, compositeurs
Ayants droit
Metteurs en scène, chorégraphes, directeurs d'orchestre ou d'ensembles, chefs de troupes
Interprètes : comédiens, marionnettistes, conteurs, danseurs, chanteurs, musiciens, artistes de cirque, artistes de rue, etc.
Diplômés de l'enseignement artistique supérieur en cours d'insertion
Vidéastes, cinéastes

Collaborateurs et artistiques techniques
Techniciens, machinistes
Directeurs techniques, régisseurs, ingénieurs du son, de la lumière
Scénographes, décorateurs, costumiers
Artisans des arts de la scène, habilleurs, maquilleurs

Partenaires et prestataires
Editeurs, libraires et disquaires
Facteurs d'instruments
Prestataires de services
Fabricants et fournisseurs

d) Les institutionnels

Les agents des administrations publiques et des établissements qui en dépendent constituent une classe de professionnels à part, dont la demande se dirige moins vers des renseignements ponctuels et des conseils pratiques que vers des analyses globales, des études de cas, des statistiques détaillées. Il est permis de rattacher à cette catégorie les élus territoriaux, mais aussi les opérateurs de la diplomatie culturelle et les représentants des ministères étrangers. Si les uns comme les autres fréquentent fort peu les centres de ressources, au sens physique du terme, ils les sollicitent cependant dès qu'il désirent mieux connaître les interlocuteurs et partenaires possibles dans le secteur ou la branche qui relève de leur compétence.

Personnels d'Etat
Agents du ministère de la Culture (services centraux et déconcentrés)
Autres agents de l'Etat

Personnels territoriaux
Elus territoriaux
Cadres et personnels des collectivités territoriales
Agents des organismes sous tutelle territoriale

Acteurs extérieurs
Agents du réseau culturel extérieur de la France
Représentants d'institutions ou d'administrations étrangères

Autres

3. L'attente du grand public

La typologie des usagers qui vient d'être effectuée ne tient pas assez compte de la force des attentes du grand public. La requête d'un amateur de jazz intéressé par Art Tatum ou d'un élève d'hypokhâgne réalisant un dossier sur le théâtre de Giraudoux mérite sans nul doute la considération des CR-SV. Aussi pointues soient-elles, les réponses ne risquent pas de dépasser l'entendement de personnes qui manifestent une grande soif d'apprendre. Si intense que l'activité soit en certaines périodes, les salles de lecture ne semblent pas surchargées, les standards téléphoniques assaillis, les boîtes de réception saturées, les listes de distribution encombrées, les sites embouteillés, au point de devoir établir un *numerus clausus* pour en limiter l'accès. On a peine à croire que les habitués souffriraient de la promiscuité avec des visiteurs moins qualifiés. Dans les disciplines du spectacle, ce serait un comble que les artistes, les administrateurs et même les chercheurs se montrent timorés à l'égard du public dont ils souhaitent piquer la curiosité, jusqu'à fuir son contact pour travailler à l'abri des regards. Il est pourtant vrai que les documentalistes spécialisés s'enfermeraient dans une contradiction insoluble s'ils tentaient de faire face à la demande sociale avec leurs seuls moyens. Le véritable problème réside en fait dans l'organisation des tâches et dans l'agencement du temps. L'orientation du public est un métier qui requiert des compétences spécifiques, des installations particulières et une disponibilité à toute épreuve.

a) Les réseaux de lecture publique

Les agents compétents n'hésitent pas à dire qu'il s'agit d' « accoucher » les demandes des usagers avant de leur fournir une réponse adéquate. Or les personnels d'accueil des CR sont rarement cantonnés à cette seule responsabilité. Sauf exception, ils participent à d'autres

aspects de la vie de l'organisme, notamment au secrétariat, à la diffusion des publications, aux relations extérieures, à la collecte et à l'actualisation des données. Quant aux documentalistes, leur emploi implique une lourde charge en terme d'enquête et de relance auprès du réseau professionnel, de saisie et de traitement de données, de confection de dossiers, de revues de presse, de rédaction pour les diverses parutions de la maison. L'essor récent des éditions en ligne a eu pour effet de qualifier davantage, mais aussi d'alourdir un tant soit peu la mission de ces personnels, car la distance s'est raccourcie et les intermédiaires se sont réduits entre la réception d'une information, son archivage et sa communication dans un format normé.

Ces centres – et tout particulièrement leurs services documentaires – sont par ailleurs condamnés, pour rester en phase avec l'évolution très rapide du secteur professionnel auxquels ils sont voués, à accumuler une quantité de ressources beaucoup plus importante que leurs usagers privilégiés n'en peuvent absorber. L'issue logique de cette course à l'exhaustivité, à la fiabilité, à la technicité de l'information passe en partie (mais en partie seulement) par une meilleure diffusion. On plaide ici pour le maintien et même pour le développement des supports susceptibles de satisfaire aussi bien la demande des spécialistes que celle des non initiés : les annuaires, les répertoires, les guides pratiques, les mémentos, les brochures, les matériels pédagogiques, les sites Internet, bien sûr, et – dans les cas encore nombreux où les éditeurs du secteur privé ne se montrent pas en mesure d'offrir sur les mêmes thèmes des périodiques et des ouvrages de qualité - les revues et les collections de livres. Mais il importe aussi que cette information soit mieux présentée et hiérarchisée avec plus de soin, de façon à toucher avec une égale pertinence des destinataires aux compétences disparates. De l'organisation interne d'une bibliothèque à l'architecture d'un site, cette exigence s'impose aux responsables de tous les CR. Il leur appartient également de répartir les rôles au sein du personnel de façon à ce que les demandes les plus banales ou les plus courantes puissent être satisfaites en amont. La confection de « foires aux questions » (FAQ), la conception des notices affichées en ligne, la rédaction d'une lettre électronique, la mise au point d'un programme éditorial visent ce but.

La contradiction se résout donc par un paradoxe. La confrontation à la demande du grand public, si confuse et dérangeante qu'elle paraisse, s'avère indispensable aux centres de ressources, du CNT à l'IIM, du CMBV à l'IRMA. Le motif de cette recommandation est d'abord d'ordre esthétique. Aussi pointues soient les analyses qu'ils produisent et les recherches qu'ils accueillent, cette pression les empêchera de se détacher complètement de la condition des artistes dont ils servent les projets, qui consiste justement à éprouver la présence physique du public, et parfois du public le moins initié. Il serait dommage que les CR ignorent les audiences au devant desquelles se meuvent les auteurs, les interprètes, les producteurs et les programmateurs. L'impératif a également un caractère politique et administratif. Les subventions nationales, toujours insuffisantes, sont assez élevées en comparaison de celles qui sont consacrées par le ministère de la Culture aux efforts de diffusion et aux actions pédagogiques de nature à motiver l'intérêt de la population. Il n'en demeure pas moins que les moyens des centres doivent être affectés par priorité au traitement des besoins des professionnels, et qu'ils ne sauraient donc se transformer intégralement en « musicothèques », « théâtrothèques », « kynéthèques » ou « circothèques » ouvertes à tous vents.

A dire vrai, de telles entités seront moins prisées par le grand public que des bibliothèques et des médiathèques hospitalières aux arts. Les institutions généralistes auront toujours sur les établissements spécialisés l'avantage de sembler plus familières et d'attirer par une plus grande variété de services une population de proximité. La France a fait des progrès considérables depuis la fin des années 1970 pour son équipement en bibliothèques. On verra ci-dessous qu'il reste énormément à faire pour munir celles-ci des collections qui leur permettront de considérer vraiment, en chacun des lecteurs, l'auditeur, le spectateur et l'amateur.

La responsabilité de cette entreprise incombe d'abord aux tutelles de la lecture publique : ministère de l'Education nationale (pour les bibliothèques universitaires ou BU, les antennes du SCÉRÉN, les centres locaux de documentation pédagogique ou CLDP), ministère de la Culture (pour les documentations des écoles d'art et conservatoires supérieurs), collectivités territoriales (pour les établissements municipaux, départementaux et régionaux d'enseignement artistique et de lecture publique). Elle repose aussi sur les bibliothécaires, dont la formation est souvent insuffisante dans les disciplines du spectacle. Et elle retombe encore sur les directions des CR-SV, qui peuvent jouer un rôle moteur dans la mobilisation de ces partenaires de première ligne, en leur fournissant bibliographies et annuaires, notices et répertoires, informations et conseils.

Pour la musique, les lignes directrices d'une telle mobilisation ont déjà été dessinées dans le rapport de Michel Melot (voir « La pauvreté des bibliothèques musicales françaises », in *Rapport du Conseil supérieur des bibliothèques pour l'année 1995*, p. 95-106), et les travaux de Dominique Hausfater (voir *La médiathèque musicale publique, Evolution d'un concept et perspectives d'avenir*, AIBM, 1991). Pour la danse, les réflexions de Philippe Le Moal (voir « La recherche et la danse, Préfiguration d'un catalogue de ressources », MCC, Paris, octobre 1992 ; et « La danse à l'épreuve de la mémoire », MCC -DEP, Paris, 1998) tracent des pistes. Des bases ont été posées pour le théâtre et les autres arts de la scène, ainsi que de la piste, grâce au guide bibliographique de la BNF-DAS et du CNT esquissant un fonds idéal – quoique de format modeste – à la mesure d'une BU, d'une bibliothèque municipale à vocation régionale (BMVR), et peut-être d'une bibliothèque municipale (BM) de taille moyenne (voir *Bibliographie théâtrale, Outils pour la construction d'un fonds* spécialisé, Bibliothèque nationale de France et Centre national du théâtre), BNF, Paris, 2002). La diffusion de ce fascicule et du guide *Le Théâtre à l'écran* (Centre national du théâtre, 2e éd., Paris, 2002) doit se poursuivre auprès des établissements de toutes catégories, car ils intéressent autant les bibliothécaires que leurs lecteurs. Leur actualisation devrait être proposée en ligne sur les sites respectifs de la BNF et du CNT, avec un récapitulatif annuel.

En ce qui concerne ces disciplines, un état des lieux plus détaillé aurait le mérite d'alerter les pouvoirs publics, nationaux et territoriaux sur l'urgence d'un effort. Il faut notamment attirer leur attention sur le nombre très insuffisant d'abonnements contractés envers les périodiques spécialisés, de la revue théorique au fanzine, dans les bibliothèques locales et les centres de documentation de l'enseignement artistique. Les revues de référence et quelques magazines culturels de grande diffusion devraient être disponibles dans toutes les BU centrales, toutes les BM des villes de plus de 10.000 habitants, tous les conservatoires nationaux de région (CNR) et les écoles nationales de musique (ENM) ou ENMDAD (enseignant la danse et comprenant un département ou une section d'art dramatique), les écoles de danse et les écoles de cirque pré-professionnelles, ainsi que dans les établissements de formation continue. L'implication des conseils régionaux, les aides du Centre national du livre (CNL) et les encouragements de la DMDTS seront indispensables pour s'approcher de cet objectif.

Dans le cadre de ses enquêtes permanentes sur les conditions de vie (EPCV), l'INSEE a conduit en mai 2003, avec le concours des ministères de la Culture et de la Jeunesse et des Sports, un sondage d'où il ressort que 25% des femmes et 16% des hommes âgés de quinze ans et plus fréquentent une bibliothèque ou une médiathèque au moins une fois par an, lcs pourcentages étant nettement plus élevés pour les jeunes de 15 à 24 ans (voir *Développement culturel*, MCC-DEP, n° 147, juin 2005). Pour satisfaire aux impératifs de proximité, de disponibilité, d'accessibilité des sources, la solution la plus simple consiste donc à développer les fonds sur les arts du spectacle dans les établissements de lecture publique, en accordant la priorité aux services universitaires, aux bibliothèques départementales de prêt, aux BMVR, aux documentations des conservatoires et des écoles préparant aux arts de la scène.

A travers son action en faveur de la production éditoriale de langue française à diffusion réduite, les subventions du CNL sont susceptibles de concourir à un programme d'envergure nationale en ce sens. Le Bureau de la diffusion du livre en bibliothèque au sein du Centre peut accorder des subventions pour la constitution ou l'extension de fonds spécialisés sur les arts dans les bibliothèques publiques. Dans les établissements territoriaux, les projets thématiques (théâtre, musique, danse, etc.) doivent d'abord recueillir l'avis du conseiller livre et lecture auprès de la DRAC, puis faire l'objet d'un examen en commission. Par ailleurs le CNL aide déjà des université à enrichir leurs fonds documentaires du niveau recherche. Leurs services communs de la documentation doivent déposer un projet pluriannuel (triennal en général), couvrant l'ensemble des domaines concernés, par exemple les lettres, les arts du spectacle, l'histoire des arts, la sociologie de la culture, les politiques culturelles. Pour chacun d'entre eux, les bibliothécaires chargés des acquisitions dressent la liste des collections et des titres d'ouvrages désirés afin de compléter les fonds existants (jusqu'à un millier d'ouvrages au total pour une grande université). Le CNL est en mesure de contribuer au budget annuel d'achat à concurrence des deux tiers. Le ministère cumulerait trois avantages en abondant les crédits prévus à ces effets : il favoriserait la connaissance générale des arts vivants et les premiers pas d'une recherche à leur sujet, sur les sites mêmes où la demande s'exprime ; il soulagerait les CR spécialisés de requêtes élémentaires, leur permettant de mieux se consacrer aux besoins des professionnels ; il récompenserait les éditeurs du secteur pour les risques pris dans des domaines de faible rapport.

En attendant une étude plus approfondie, quatre classes d'établissements sont évoquées ci-dessous du point de vue de leurs ressources dans le domaine de la musique, d'abord, des autres arts du spectacle ensuite : les centres d'information à destination de la jeunesse, les BU, les bibliothèques ou centres de documentation des établissements d'enseignement spécialisé, les bibliothèques publiques de Paris, des autres communes et des régions. En dépit de vocations très différentes, ces quatre types présentent le trait commun de faire le lien entre la demande indéterminée d'un large public et les besoins spécifiques d'usagers qualifiés. Leurs bibliothécaires sont susceptibles de faire appel aux documentalistes des CR-SV pour honorer une requête dépassant leurs propres capacités. Encore faut-ils qu'ils connaissent correctement les compétences et les coordonnées de ces derniers. C'est pourquoi l'une des tâches urgentes relevant de la coordination entre leurs directeurs consistera à soumettre à la DMDTS et à la DLL le projet d'une brochure gratuitement fournie aux bibliothèques – en puisant autant que de besoin dans les annexes de ce rapport – pour les aider à orienter leurs .lecteurs vers les pôles spécialisés qui lui permettront de compléter son information. Une version en ligne, régulièrement actualisée, doit pouvoir être consultée et téléchargée sur le site de chaque centre assumant des fonctions de tête de réseau dans une discipline donnée.

Relevant de l'Education nationale, les centres de documentation pédagogiques locaux, départementaux et régionaux (CLDP, CDDP, CRDP), ainsi que les bibliothèques de collèges et de lycées, seront mentionnés au chapitre « Généralistes » du second tome, à la rubrique SCÉRÉN (ex-CNDP). Constituant avec les bibliothèques de quartier la première marche à gravir vers les savoirs, ils justifient autant d'attention que ces dernières. Les grandes bibliothèques nationales à caractère généraliste, c'est-à-dire la Bibliothèque publique d'information (BPI) et la BNF, toutes deux parisiennes par leur implantation, seront traitées au même endroit.

b) <u>Les centres d'information pour la jeunesse</u>

En dehors du système scolaire, le réseau Information Jeunesse (IJ), coordonné par l'association gérant le Centre d'information et de documentation jeunesse (CIDJ) de Paris, s'est implanté à travers la France depuis son lancement par le ministère de la Jeunesse et des Sports (Direction de la jeunesse et de l'éducation populaire) en 1969. Il compte aujourd'hui

vingt-sept centres régionaux, quatre centres en Ile-de-France, 262 bureaux IJ d'échelle communale ou intercommunale, et 1.303 points IJ au niveau local. En outre vingt-cinq bus IJ sillonnent le territoire. De même qu'au siège parisien du quai Branly, qui reçoit en moyenne 7.000 visiteurs par jour, six jours sur sept, les jeunes et les moins jeunes y trouvent en libre accès des renseignements sur les pratiques et les métiers de la culture. Réserver une place de spectacle, consulter un guide ou une revue spécialisée à la documentation, obtenir l'adresse d'une formation ou d'un centre de ressources… : tels sont en principe les services proposés sur place dans des espaces thématiques, à la librairie, grâce aux entretiens individuels avec des conseillers, ou encore au point Cyb où il est possible de s'initier en atelier à la navigation sur Internet.

Le site (www.cidj.fr) ** ne propose pas de bibliographie en ligne, car il doit servir de sas avant une recherche plus poussée. Comme il ne ménage pas d'entrées thématiques sur les arts, la musique ou le spectacle, la demande passe obligatoirement par des rubriques très générales : Etudes, Emploi, Métiers et filières… Cette dernière propose des fiches de métier pour les « carrières artistiques », qui décrivent l'activité, indiquent les formations les plus connues (avec une partie des adresses seulement) et proposent, « pour en savoir plus » un ou deux liens seulement vers les sites spécialisés. Les centres de ressources du spectacle vivant y sont pointés de façon un peu aléatoire : le site du CND apparaît sur la fiche « danseur », bien sûr, celui de la Cité de la musique pour les musiciens. Pour mieux connaître le métier de comédien et de costumier-habilleur, il faut cliquer sur le site du CNT… ou de l'ANPE. Quant aux futurs régisseurs, on les dirige droit vers la Fédération des syndicats du spectacle et de l'action culturelle (FNSAC) CGT. En revanche l'IRMA, HLM, l'IIM ne figurent pas parmi les organismes susceptibles d'informer les jeunes sur l'objet de leurs passions d'amateurs et l'enjeu de leurs projets de formation. Sans doute les documentalistes des CR devraient-ils se préoccuper de faire connaître leurs services auprès du réseau IJ, afin de mieux l'irriguer en information et de drainer une partie de ses publics. Un second site du CIDJ est réservé aux recherches de stages en entreprises et institutions (www.infostages.com) **. Il propose quelques offres (classées par départements) dans l'animation ou les fonctions d'administration, mais sans dédier des rubriques aux structures culturelles. Enfin les professionnels et les entreprises travaillant en direction de la jeunesse disposent depuis janvier 2004 d'un nouveau portail (www.cidj-pro.com) pour obtenir des statistiques, consulter des catalogues de ressources, découvrir l'actualité des politiques de la jeunesse. L'accès à ce service est payant pour une raison qu'il n'a pas été possible de percer, vraisemblablement dans le cadre de la commercialisation par l'INSEE de données issues des recensements.

c) Les bibliothèques universitaires

Da la misère documentaire en milieu étudiant : ce titre ne provient pas d'un essai du regretté Pierre Bourdieu. Il surgit à l'esprit d'un lecteur du rapport d'André Miquel, dont les sévères conclusions, datées de 1989, restent pour beaucoup d'actualité (voir *Les bibliothèques universitaires, Rapport au ministre d'Etat*, MENJS, La Documentation française, Paris, 1989), d'un papier de Denis Pallier (« Pauvres universitaires », in *Autrement*, n° 121, 1991, pp. 135-142) ou encore d'un article plus ancien de Gérard Courtois (« Universités : la misère des bibliothèques », in *Le Monde de l'éducation*, n° 109, octobre 1984, pp. 70-75). En 1973 déjà, alors qu'une phase d'expansion, de construction et de réforme prenait fin, l'Association des bibliothécaires français (ABF) publiait un *Livre noir* des BU. Le parallèle avec les établissements allemands est douloureux, la comparaison avec les grands campus nord-américains par trop cruelle.

Toutes sortes d'explications rationnelles président à ce retard français. La dépense publique par tête d'étudiant en ressort comme la cause majeure. Elle accuse sa faiblesse au regard de plusieurs voisins européens. A l'intérieur du pays, elle a nettement décroché par

rapport à celle qui est consentie pour les élèves des grandes écoles. Le second facteur est d'ordre moins objectif. Une tenace idéologie élitaire persiste à confondre la hiérarchie des connaissances avec celles des mérites et des moyens. Les bibliothèques de recherche, riches et sereines, attirent beaucoup aisément la sollicitude des responsables et des experts, eux-mêmes issus des hautes écoles et des filières universitaires d'excellence, que les bibliothèques d'études, bruyantes et sous-équipées. La disposition des campus privilégiant plus souvent les bâtiments administratifs que la bibliothèque centrale, une localisation à l'écart des centres urbains et de leurs propres bibliothèques, l'exiguïté des locaux universitaires, le manque de personnel spécialisé, l'insuffisance de considération des autorités académiques pour la fonction documentaire, l'introduction tardive de la méthodologie de la recherche dans les cursus, la rigidité des tutelles sont autant de facteurs aggravants.

Le thème est si récurrent, dans la littérature sur la lecture publique et dans les études sur la recherche universitaire, qu'on risquerait de lasser en alignant de nouveau les chiffres et les preuves. Les insuffisances des BU en matière d'arts vivants confirment tout ce qu'on peut craindre de vérifier sur le sujet. Certes, comme l'observe Alain Gleyze (voir « Les années de crise des bibliothèques universitaires », in *Histoire des bibliothèques françaises*, vol. IV, *Les bibliothèques au XXe siècle : 1914-1990*, Martine Poulain [dir.], Promodis- Editions du Cercle de la librairie, Paris, 1992, p. 676), les années 1970 et 1980 avaient vu l'essor désordonné de bibliothèques au sein des unités d 'enseignement et de recherche (UER) et des instituts, censées pallier les carences des BU, qui finirent par attirer la majorité des dépenses d'acquisition dans des locaux et des réserves mal adaptés, servis par un personnel insuffisamment nombreux et qualifié. Mais à l'heure actuelle, les départements de musicologie ou d'arts du spectacle, de fondation plus récente, disposent de crédits trop marginaux au sein des unités de formation et de recherche (UFR) pour compenser les lacunes des services commun de documentation.

Il existe bien sûr des exceptions. La Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC), née d'une initiative privée, rattachée en 1934 à l'Université de Paris, et installée sur le campus de Nanterre en 1970 dans un bâtiment partagé avec la BU, propose d'intéressants documents sur le théâtre et les spectacles, à la condition qu'ils illustrent l'histoire agitée du continent européen. La Bibliothèque d'art et d'archéologie fondée par le couturier Jacques Doucet en 1909 a été léguée en 1918 à l'Université de Paris. Après avoir vécu rue Spontini, rue Berryer, puis (à partir du milieu des années 1930) dans le majestueux édifice de style colonial de la rue Michelet, elle a désormais rejoint le quadrilatère Richelieu pour devenir l'un des pivots de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), dont l'intérêt pour les disciplines de la scène est examiné plus loin. L'Université de Paris, y compris les écoles et les instituts qui en sont issus dans l'Académie, possède quelques autres atouts qu'elle réserve à un public d'érudits et d'apprentis chercheurs : la bibliothèque de l'Institut d'études slaves, dont le répertoire théâtral n'est pas négligeable, celle de l'Ecole normale supérieure (ENS) de la rue d'Ulm, dont les crédits d'acquisition favorisent l'éclectisme des collections.

Les deux plus belles bibliothèques spécialisées dans les arts du spectacle sont traitées à part dans le chapitre *ad hoc*: il s'agit de la Bibliothèque de musicologie de La Sorbonne (Université Paris IV) et de la Bibliothèque de théâtre Gaston-Baty à la Sorbonne nouvelle (Université Paris III).

La consultation du SUDOC permet d'évaluer par sondage les fonds des autres BU dans ces matières, puisque ce catalogue unifié indique *via* Internet les lieux de disponibilité des différentes références (www.sudoc.abes.fr) ***. Le Répertoire de l'AIBM donne une idée de l'ampleur des collections musicales. Après la Sorbonne, ce sont les Universités de Poitiers (4.000 ouvrages, 2.000 partitions), de Strasbourg, (8.000 partitions, 1.500 phonogrammes dont la moitié sur vinyle) de Toulouse (2.500 ouvrages, 1.800 partitions), de Tours (3.200

ouvrages, 3.800, 1.500 phonogrammes, dont la plupart sur vinyle), de Metz (100 livres seulement, mais 3.800 partitions et 1.800 phonogrammes) qui paraissaient les mieux dotées en 2000.

L'étudiant ne déplore pas tant la pauvreté des catalogues que l'indisponibilité des usuels. Souvent coûteux, car abondamment illustrés, et parfois épuisés, car l'édition ne se renouvelle pas aussi vite que dans d'autres matières, donc inabordables ou introuvables en librairie, les ouvrages recommandés par leurs professeurs sont pris d'assaut dès la sortie du cours. Faut-il rappeler que les livres et les revues constituent la seule trace de spectacles enfuis ? Les étudiants en histoire des arts plastiques découvrent au musée et dans les galeries d'exposition des témoignages plus directs que n'en rencontrent les historiens du théâtre ou de la danse. Hormis les habitués de la Bibliothèque Gaston-Baty, ces derniers jouissent rarement d'une collection de vidéogrammes un tant soit peu étoffée.

Les bibliothèques universitaire commencent à proposer des revues en ligne. Ainsi plusieurs d'entre elles ont conclu un accord avec la base de périodiques numérisés (francophones) e-Montaigne (www.e-montaigne.com), qui offrait dès l'été 2004 une soixantaine de titres de périodiques en sciences humaines et sociales, représentant environ 20.000 articles : avec 75 titres annoncés en septembre 2004, ce site vient au premier rang des bibliothèques virtuelles de périodiques en français. L'étudiant désireux de télécharger un article doit passer une commande en ligne, les droits étant couverts par un forfait acquitté par la BU. Il est prévisible que cette solution tente demain des éditeurs de revues artistiques et culturelles afin de compenser leur faible tirage par une large diffusion sur Internet, au risque de rendre plus difficiles les campagnes d'abonnement.

d) Les bibliothèques des conservatoires

En général bien pourvues, les bibliothèques des établissements supérieurs d'enseignement artistique sous tutelle du ministère de la Culture forment le bosquet qui cache la lande désolée des ressources documentaires dans les écoles relevant des collectivités territoriales. En dehors du CNSAD et de sa bibliothèque Béatrix-Dussane, en dehors de l'Ecole du Théâtre national de Strasbourg (TNS) et de sa documentation, il est malaisé de trouver une bibliothèque de conservatoire qui couvre les besoins des futurs comédiens en pièces du répertoire et en textes d'auteurs contemporains, en titres sur la mise en scène, la scénographie et la régie, en ouvrages sur les dispositifs de production et les réseaux de diffusion, en guides sur la condition de l'interprète. Troisième des grandes écoles, mais sous tutelle de l'Education nationale, l'Ecole nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT) de Lyon fait elle-même meilleure figure pour la documentation que les départements et les sections d'études théâtrales dont la vocation embrasse pourtant l'approche critique du texte et de la représentation. L'Ecole nationale supérieure des arts de la marionnette (ENSAM)dispose de la bibliothèque de l'IIM de Charleville-Mézières. L'Ecole supérieure des arts du cirque (ESAC) au sein du CNAC s'appuie aussi sur une solide documentation. Quant à la Formation avancée itinérante pour les arts de la rue (FAI-AR), qui relève plutôt de la formation continue, elle devra chercher ses ressources documentaires dans le cadre de la Cité des arts de la rue.

On vérifie donc dans les écoles d'art l'adage qui vaut pour les universités et les bibliothèques publiques : de la musique, un peu, du théâtre, très peu. Il faut encore insister: sur la danse, pas grand chose, dès que l'on s'éloigne de l'Ecole de l'Opéra national de Paris, des conservatoires supérieurs et des centres de préparation au diplôme d'Etat de professeur adossés au CND, même au Centre national de la danse contemporaine (CNDC) d'Angers, à l'Ecole Rosella-Hightower de Cannes et à l'Ecole du Ballet national de Marseille. Et sur le cirque ? La belle collection du CNAC de Châlons-en-Champagne ne saurait masquer l'indigence des fonds des autres institutions. Il suffit de relever le peu d'abonnements souscrits à la revue de HLM *Arts de la piste* parmi les plus de 400 écoles de cirque recensées

pour comprendre la situation. Pour ce qui est des marionnettes, l'amateur ne connaîtra point de salut en dehors de Charleville-Mézières, sauf pour les Lyonnais visitant le musée Gadagne et les Parisiens fréquentant le TMP.

La situation est un peu moins décevante en musique, du moins si l'on considère le genre classique. Les élèves des conservatoires nationaux supérieurs de Paris (CNSMDP) et de Lyon (CNSMDL) peuvent se dire bien chanceux lorsqu'ils comparent leurs médiathèques, respectivement baptisées Hector-Berlioz et Nadia-Boulanger, aux services documentaires de leurs camarades des régions. Seuls les élèves du CNR parisien, rue de Madrid, et ceux des conservatoires d'arrondissement de la capitale disposent de facilités équivalentes quand ils cherchent une partition, un ouvrage, un guide, un renseignement, un disque ou une vidéo, grâce à la Maison des conservatoires, à la Médiathèque musicale de Paris (MMP, ex-Discothèque des Halles) et aux pôles musicaux de Picpus et Beaugrenelle.

La quête est nettement moins facile dans les 36 conservatoires nationaux de région (CNR), les 105 écoles nationales de musique (ENM ou ENMDAD) et les quelques 250 écoles de musique agréées (EMA) par le ministère. En 2001, selon le *Répertoire* de l'AIBM, 28 CNR sur 35 disposaient d'une bibliothèque. A côté du CNR de Toulouse, qui offre 40.000 partitions à ses enseignants et ses élèves (et 15.000 livres, 111 périodiques, 2.000 CD), une dizaine d'entre eux en possèdent moins de 10.000. Certaines se situent très loin de ce niveau, comme le CNR de Poitiers avec ses 500 partitions (plus dix périodiques et 400 microsillons seulement). Le rayon des ouvrages n'est jamais aussi bien pourvu qu'à Toulouse. Quelques centaines de livres - sinon quelques dizaines - les garnissent. Les abonnements aux revues, quand ils ont été contractés, sont loin de refléter la diversité de la production éditoriale et le pluralisme de la vie musicale. La propriété du *Dictionnaire Grove* ou d'un ensemble d'encyclopédies un tant soit peu récentes est un fait d'exception. Les élèves les plus fortunés consulteront Internet à la maison. Quelques CNR se détachent donc du peloton derrière Toulouse. Boulogne et Lyon, Grenoble, Rouen et Caen offrent un catalogue assez conséquent et, surtout, ouvrent leurs portes à tous les publics. Ce n'est pas le cas à Dijon, ni à Nantes et Nice, où les fonds sont néanmoins importants.

Dans leur propre formation, les formateurs réclament des ouvrages théoriques, des guides, des pièces ou des partitions, des enregistrements sonores et audiovisuels. Il ne sauraient faire l'économie d'une bonne maîtrise des supports pédagogiques qu'ils emploieront avec leurs élèves. Or les moyens documentaires à leur disposition semblent faibles dans la plupart des neuf centres de formation des musiciens intervenants (CFMI) en milieu scolaire, rattachés à des universités, qui préparent au diplôme universitaire de musicien intervenant (DUMI), ainsi que dans les dix centres de formation des enseignants de danse et de musique (CEFEDEM) conduisant au diplôme d'Etat (DE) ou, au delà, au certificat d'aptitude (CA) aux fonctions de directeur et de professeur, à l'exception bien sûr de ceux qui sont logés dans un établissement doté d'une véritable médiathèque, comme c'est le cas pour les centres placés auprès de départements de musicologie, ou encore à l'Institut de pédagogie et de recherche chorégraphique (IPRM) du CND.

La loi de décentralisation du 13 août 2004 a commencé à clarifier la répartition des compétences entre la collectivité nationale et les collectivités territoriales en matière de formation aux disciplines du spectacle. De par son article 102, l'Etat conserve la responsabilité des établissements d'enseignement supérieur de musique (le CNSMDL et le CNSMDP), de danse (ces mêmes conservatoires, l'Ecole de l'ONP, le CNDC d'Angers), de théâtre (le CNSAD et l'Ecole du TNS pour le ministère de la Culture, l'ENSATT pour l'Education nationale), de marionnette (l'ENSAM) et de cirque (l'ESAC de Châlons-en-Champagne, l'ENAC de Rosny-sous-Bois et, dans une large mesure, l'Académie Fratellini). Il reste engagé dans d'autres institutions à vocation professionnelle, comme par exemple l'Ecole régionale d'acteurs de Cannes (ERAC) et les écoles des centres dramatiques

nationaux de Rennes et Saint-Étienne. Il doit donc en tirer les conséquences en matière de crédits documentaires, mais aussi en termes de contenus pédagogiques. La préparation aux métiers artistiques ne saurait plus faire l'économie d'une initiation aux réalités administratives et techniques de leur exercice, et celle-ci passe tant par des enseignements spécialisés que par la consultation de guides, d'ouvrages, de périodiques et de bases de données.

Avec l'article 101, les régions se voient confier l'organisation des cycles de formation professionnelle, tant initiale que continue, dans le cadre de plans régionaux. Elles sont donc appelées à s'impliquer dans les sections des ENM et des CNR menant aux concours des écoles mentionnées ci-dessus, dans les CFMI et les CEFEDEM, mais aussi dans les écoles de danse ou de cirque à visée professionnelle. Elles non plus ne peuvent se désintéresser des services de documentation, d'information et de conseil, indispensables au perfectionnement comme à l'insertion. Les départements sont chargés pour leur part d'élaborer des schémas de développement des enseignements artistiques. Il importe que les pôles documentaires y soient désignés et pourvus de moyens décents. Le ministère de la Culture est prié de transférer à ces collectivités les concours – en général minoritaires et même modestes – qu'il consentait à l'entretien des CNR et des ENM, ainsi que des écoles de danse et d'art dramatique. Mesurant l'effort que les assemblées territoriales fourniront pour les équiper de documentations fonctionnelles, il lui appartient de concevoir un dispositif d'encouragement similaire à celui dont usent les DRAC pour soutenir l'investissement dans les bibliothèques municipales.

e) Les bibliothèques publiques de Paris

La très grande majorité des CR-SV recensés se situent dans l'agglomération parisienne et même *intra muros*. Comme pour beaucoup d'autres sujets, il faut donc s'obstiner à traiter séparément le cas des résidents de la capitale et celui des habitants de la province. La demande d'informations, de documents et de conseil sur le spectacle vivant s'y exprime plus fort en masse et en intensité, du fait de la vive activité musicale et théâtrale qui s'y déroule. L'offre y est à la fois plus abondante et plus diversifiée. Cela ne signifie pas que les besoins du grand public y soient vraiment mieux satisfaits. On mesure en effet un profond écart entre le haut degré de spécialisation garanti en matière documentaire dans les CR soutenus par le ministère de la Culture et le caractère beaucoup plus général des requêtes adressées par les non professionnels aux établissements de tous statuts qu'ils estiment en devoir de les renseigner.

A défaut d'une visite en bibliothèque universitaire en compagnie d'étudiants peu aguerris à la recherche, une promenade sur le plateau Beaubourg, où la file s'étire en silence pour accéder à la BPI, suffit à vérifier que le lecteur parisien reste mal secouru dans sa quête de documents. Le développement du réseau des 57 bibliothèques de prêt dispersées dans les arrondissement, d'une part, l'aménagement du haut-de-jardin sur le site Tolbiac de la BNF, d'autre part, n'ont pas étanché la soif d'ouvrages et d'écrans dans la capitale, du moins pour ce qui se rapporte aux arts du spectacle vivant. Indice d'une offre insuffisante dans le milieu scolaire et universitaire, les usagers des bibliothèques de prêt dépendant de la Mairie sont jeunes. D'après une enquête menée par SCP Communication en juin 2003, 60% d'entre eux ont moins de 40 ans, et 27% moins de 25 ans. Les trois quarts de l'effectif possèdent un diplôme du secondaire ou du supérieur. 15% d'entre eux déclarent se rendre régulièrement au théâtre et 16% au concert, contre 10% en moyenne de l'ensemble des Parisiens. La nécessité de se déplacer est un frein à la fréquentation : un tiers des habitants seraient inscrit dans ces antennes, mais un quart seulement parmi ceux qui résident à plus de huit cent mètres de l'une d'elles. Environ un tiers des personnes interrogées jugent vraiment satisfaisants l'étendue du choix et les horaires d'ouverture.

La Ville possède certes de beaux fleurons en matière de bibliothèques musicales. Les établissements de Picpus (12e arrondissement) et de Beaugrenelle (15e) complètent l'offre de

la riche Médiathèque musicale de Paris, installée à la Porte Saint-Eustache, en plein cœur de la capitale. Mais le réseau municipal, déployé sur 63.000 mètres carrés, ne propose pas l'équivalent pour le théâtre et les autres catégories de spectacles. Les chercheurs fréquentent la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (BHVP), l'une des huit institutions spécialisées gérées par la mairie, dont les réserves recèlent des documents précieux (ouvrages, affiches, programmes, estampes, photographies) sur la vie théâtrale à travers les siècles ; mais il faut dénicher ces trésors en consultant des fiches traditionnelles, faute d'informatisation. Il en va de même à la Bibliothèque Forney, dont les fonds en arts décoratifs intéressent l'histoire de la scénographie. La numérisation a commencé en 2004, la consultation du catalogue et la réservation de documents en ligne étant prévue pour la suite… Le catalogue commun des bibliothèques de quartier peut enfin être interrogé en ligne depuis la fin 2004 sur le site de la Mairie (www.paris.fr/fr/culture/les_bibliotheques/) ***. Il faudra attendre plus longtemps pour que les lecteurs disposent de postes de travail sur Internet au sein des établissements du réseau, l'équipement s'avérant très insuffisant.

Ces investissements s'inscrivent dans un plan de rénovation lancé par la municipalité de Bertrand Delanoë, pour remédier aux retards accumulés depuis le schéma directeur de 1975. Les crédits ont été multipliés par huit (de 2millions d'euros par an à 16,5 millions), ce qui permettra d'ouvrir cinq bibliothèques supplémentaires, d'en rénover et d'en agrandir quelques unes à l'horizon 2007. L'animation du réseau passe par des lectures, des conférences, des expositions, des publications, l'édition de bibliographies : autant de missions qui incombent à l'association Paris Bibliothèques, sous tutelle de la Ville (www.paris-bibliotheques.org) **.

f) Les bibliothèques publiques en région

En province comme dans la banlieue parisienne, l'offre de lecture publique repose avant tout sur les bibliothèques municipales. La DLL en recense environ 4.000. Elle fournit les coordonnées, enregistre les caractéristiques et synthétise dans ses statistiques les volumes d'activité de celles que les DRAC ont déclarées « aux normes », c'est-à-dire conformes à des ratios minimaux de surface, de personnel, de fonds et d'acquisitions annuelles. En 2003, 3.067 établissements répertoriés (dont 153 bibliothèques intercommunales) conservaient environ 9,5 millions de volumes anciens (des manuscrits du Moyen-Âge aux imprimés du XIXe siècle). Le cumul de leurs fonds atteignait alors 108 millions d'imprimés, qui ont suscité plus de 160 millions de prêts. 921 d'entre eux comportaient des discothèques, dotées au total de plus de 7,6 millions de phonogrammes. 681 disposaient de vidéothèques offrant plus de 1,5 million de vidéogrammes (cassettes et DVD). 2.377 bibliothèques municipales étaient informatisées, mais seulement 1.415 fournissaient aux lecteurs un accès à Internet tandis qu'une petite centaine proposaient des documents en ligne. Ces chiffres témoignent de la progression spectaculaire effectuée depuis les années 1980, puisque les effectifs de lecteurs inscrits ont doublé en quinze ans pour atteindre 6,7 millions de personnes, soit 17% de la population desservie. Plus nombreux, les livres et les disques jouissent d'une présentation améliorée, les surfaces des établissements répondant aux normes ayant été multipliées par un coefficient 3 depuis 1980 pour représenter un total de deux millions de mètres carrés.

La comparaison entre les ressources que les bibliothèques publiques affectent aux loisirs en général (notamment au tourisme) et aux pratiques culturelles est déjà cruelle. Parmi ces dernières, le théâtre fait pâle figure par rapport à la musique.

Depuis les années 1980, les collectivités territoriales ont redoublé d'efforts pour développer et moderniser leurs équipements de lecture publique. Les bibliothèques municipales, après avoir essaimé un peu partout, ont gagné leurs galons de médiathèques en ouvrant leurs rayonnages au livre de jeunesse et à la bande dessinée, aux jeux éducatifs, au disque, aux supports audiovisuels et au cédérom. L'État, par l'intermédiaire des DRAC, a encouragé leurs progrès en délivrant des aides à l'investissement aux villes désireuses

d’atteindre ses normes, à savoir des indicateurs de surface, d’effectifs, de fonds et d’achats rapportés à la population. Un concours particulier a été intégré à la dotation globale de fonctionnement (DGF) des communes pour contribuer, de manière assez marginale cependant, à leurs dépenses courantes. Les plus importantes ont obtenu voici peu le label de bibliothèques municipales à vocation régionale (BMVR), avec quelques crédits complémentaires du ministère et des régions. La mission de ces dernières doit inclure la mise en place de sections musique, théâtre et spectacles bien fournies. Il reste beaucoup à faire pour satisfaire cette ambition. La Direction du livre et de la lecture (DLL) a la responsabilité d’y veiller avec le concours de la DMDTS.

La conception des premières bibliothèques centrales de prêt (BCP) remonte aux débuts de la IVe République. Transférées aux conseils généraux en 1983 et 1986, en conséquence dénommées départementales à partir de 1992, les 97 bibliothèques départementales de prêt (BDP) agissent désormais sur l’ensemble du territoire national, y compris outre-mer, à l’exception de certains départements de la petite couronne parisienne. La dernière a ouvert à Mayotte en 1999. Au fil du temps, les usagers des zones rurales et périurbaines ont vu leurs bibliobus gagner en rapidité, en confort et surtout en diversité de contenus. Des discobus et des vidéobus les ont relayé dans certains cas. En dehors de leurs points de desserte, des dépôts ont été constitués pour l’emprunt de proximité dans des mairies, des écoles, des locaux associatifs. Les BDP remplissent une fonction plus discrète, mais tout aussi efficace, lorsqu’elles fournissent à des bibliothèques locales les ouvrages que les lecteurs n’ont pu dénicher dans leurs collections. Elles ont donc un rôle à jouer pour favoriser la présence ou – à défaut – la disponibilité d’une pièce de théâtre, d’une partition musicale, d’un enregistrement de référence ou d’un vidéodisque sur le cirque dans l’ensemble du réseau de lecture publique. Toutes dotées de catalogues informatisés et munies d’accès à Internet, elles peuvent aussi diffuser des guides et des annuaires, transmettre des documents électroniques, délivrer des notices à la demande. Ensemble, les collections des BDP, qui emploient plus de 2.500 agents, rassemblaient plus de 23,5 millions d’imprimés, environ deux millions de phonogrammes, près de 500.000 vidéogrammes et non loin de 100.000 cédéroms en 2003, année durant laquelle elles ont déposé 17 millions de documents dans des bibliothèques locales de 17.000 communes et des véhicules itinérants.

Le climat de la décentralisation a également incité les assemblées régionales à fonder des centres régionaux du livre (CRL) en s’inspirant plus ou moins du modèle du CNL, ou bien des agences régionales de coopération pour la lecture publique (ARCLP), voire les deux à la fois. Ces offices n’apportent pas directement un service aux administrés. En revanche ils se révèleront d’une grande utilité pour faciliter leur accès aux livres traitant des arts vivants, pour peu que les élus les en pressent. D’abord, ils peuvent favoriser l’édition de textes dramatiques d’hier ou d’aujourd’hui, de corpus de musique ou de chant, d’une collection de disques, d’un répertoire de contes, de traités et de documents historiques sur la vie culturelle en région, et ce non seulement pour la défense d’une langue ou l’illustration de traditions, mais aussi dans un esprit de création et de recherche. Ensuite, ils savent aider la diffusion du livre, du disque et du cédérom culturel en invitant les éditeurs à participer aux foires et salons, en finançant les festivals, les marchés et les forums qui leur font place. Dans les limites de la législation sur la libre entreprise, tout comme la Direction du livre et de la lecture (DLL) et l’Association pour le soutien à la librairie de qualité (ASLQ), ils ont compétence pour soutenir les librairies spécialisées, en butte à la concurrence des chaînes et des hypermarchés. Enfin ils sont en mesure d’assister les bibliothécaires dans leurs démarches de qualification professionnelle et de perfectionnement technique, par exemple en finançant la numérisation de certains fonds sonores ou audiovisuels, en développant l’offre de stages de formation à la bibliographie du théâtre et des spectacles, ou encore en participant à la mise en ligne de services pédagogiques dans le domaine musical.

Il faut souligner encore la situation des bibliothèques et centres documentaires placés auprès des établissements culturels. Les moyens affectés aux supports pédagogiques sont rarement à la hauteur de ceux qui sont réservés à la production artistique et même à l'enseignement proprement dit. C'est plus particulièrement vrai pour les bibliothèques des conservatoires nationaux de région (CNR) et celles des écoles nationales de musique (ENM), mais aussi de danse et d'art dramatique (ENMDAD) dont, sauf exception, les fonds demeurent trop faibles pour répondre aux besoins des élèves.

Les spécialistes de la lecture publique s'accordent aisément sur quelques constats. D'abord ils notent que la fréquentation d'une bibliothèque généraliste par une population donnée est fortement déterminée par sa proximité. Ensuite ils vérifient ce fait d'évidence que la plupart des lecteurs préfèrent emprunter les documents pour en profiter à domicile que les consulter sur place. Enfin ils remarquent que la variété des genres et des supports incite à des visites plus longues et plus nombreuses. De même que la présence d'instruments utilitaires (dictionnaires et encyclopédies, guides pratiques, postes de navigation sur Internet, terminaux informatiques) met en valeur des ouvrages moins usuels, l'abondance de disques, de vidéos, de DVD attractifs joue souvent en faveur des livres et des périodiques. Une conclusion s'impose si l'on consent à appliquer ces principes à la documentation sur la musique et le spectacle vivant : pour le grand public, la bibliothèque du quartier est l'endroit idéal pour accéder à la documentation. C'est là que l'auditeur d'une retransmission à la radio désire dénicher un livre sur le compositeur, des enregistrements de son œuvre, la cassette d'un de ses opéras, et si possible un site Internet sur les grands interprètes, le *Guide des métiers de la musique*, des programmes de concert dans la région, avec en prime l'adresse d'une bibliothèque spécialisée. C'est là que le spectateur de *La Solitude des champs de coton* au théâtre de l'agglomération souhaite obtenir le texte de la pièce, avec un dossier biographique sur Bernard-Marie Koltès, un article ou un numéro entier de revue s'y rapportant, un documentaire d'Arte ou la captation d'une mise en scène d'anthologie…

Pour savoir dans quelle mesure leur espérance risque d'être insatisfaite, il convient de se reporter aux études du ministère sur les collections des établissements territoriaux. Nous n'avons pas trouvé d'enquête complète sur le théâtre, la danse, la marionnette, le cirque et les art de la rue, mais des observations partielles et des témoignages épars portent à croire qu'elles seraient très décevantes. Les adhérents français de la Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle (SIBMAS), qui disposent d'excellents interlocuteurs dans les régions, mais savent leur solitude, peuvent attester de la faiblesse des ressources communales en la matière. Pour quelques belles médiathèques pourvues dans ces disciplines comme dans les autres arts, telle celles de Vaise, à Lyon, ou de Villeurbanne, dans la proche banlieue, combien de bibliothèques démunies de rayons dignes de ce nom sur les auteurs contemporains, la chorégraphie, la manipulation d'objet, le jonglage ou le mime ? Le cirque est mieux représenté dans les espaces réservés aux petits que sur les étagères des grands, signe que beaucoup de bibliothécaires croient cet art encore en enfance. Seuls le théâtre de répertoire et le conte semblent mériter les honneurs, du fait de leur place dans la littérature et surtout, pour le premier, dans les programmes scolaires.

La situation est mieux connue et un peu moins préoccupante dans le secteur musical. L'Association internationale des bibliothèques musicales (AIBM) a récolté pour son *Répertoire des bibliothèques et institutions françaises conservant des collections musicales* (D. Hausfater, C. David, M.-G. Soret [dir.], AIBM, 2001, 488 p.), des chiffres sur les atouts musicaux des établissements français en 2000. Pour les ouvrages de musicologie et les périodiques spécialisés, les bibliothèques municipales de Tours (5.000 livres et 110 titres), Montpellier (2.000 livres) et Poitiers (1.500 livres et 23 titres) sortaient du lot.

Pour apprécier l'envergure de l'offre locale, ces données doivent toutefois être corrigées par celles émanant des autres catégories d'établissements. A Tours par exemple, il faut

prendre aussi en considération la Bibliothèque musicale de Touraine qui possède 7.000 livres et une vingtaine de revues. Une ville comme Toulouse ne comptait au moment de l'enquête que 80 livres de musique et 22 titres de périodiques dans ses fonds municipaux, mais 2.300 ouvrages et 235 titres de revues tout de même dans la bibliothèque du Conservatoire occitan, mine documentaire pour les musiques traditionnelles, et surtout 15.000 livres dans la bibliothèque du CNR. L'offre municipale semble négligeable à Strasbourg si l'on omet de signaler la richesse de la Bibliothèque nationale et universitaire (BNUS), de la documentation du CNR et de celle du Département de musicologie de l'Université Marc Bloch. Il n'empêche que la BM demeure pour le lecteur ordinaire, qui n'est ni étudiant, ni instrumentiste confirmé, ni mélomane averti, la porte d'entrée la plus commode dans le monde de la culture, la franchirait-il seulement pour emprunter un succès à copier sur son graveur de CD…

Selon les comptes de la Direction du livre et de la lecture (DLL), 1.168 bibliothèques municipales (BM) détenaient des fonds discographiques en 1999. 92% d'entre elles (soit 1.078) en autorisaient l'emprunt, soit une proportion de 38% sur un total de quelques 2.795 établissements de ce type. La plupart d'entre elles se situaient néanmoins au dessous du seuil de 5.000 titres. Les communes de 10.000 à 20.000 habitants dépassent plus aisément la moyenne nationale de 23,8 phonogrammes pour cent habitants que les villes de plus de 100.000, dont beaucoup restent en dessous de ce seuil : 5,42 à Reims (185.000 habitants) contre 58 à Châlons-en-Champagne (51.500 habitants) ! Mais dans les deux cités champenoises la tendance s'inversait pour le taux d'acquisition annuel de phonogrammes : 2,26 pour cent habitants en 1999 contre 0,7. Dans cette catégorie de bibliothèques municipales à vocation régionale (BMVR), les plus importantes collections de prêt se trouvaient alors par ordre décroissant à Paris (550.000 documents répartis entre 32 discothèques), à Marseille (87.000 en tout, soit 30.000 disques à la bibliothèque centrale, 43.000 dans celle de Bonneveine et 14.000 dans les annexes), Nice (76.000), Nancy (40.000), Strasbourg (31.000), Poitiers (23.000), Bordeaux (20.000), Orléans (20.000) et Lyon (19.500). Certaines communes de banlieue faisaient mieux que la capitale des Gaules : Champigny (29.000), Issy-les-Moulineaux (25.000), Colombes et Bagneux (20.000) (voir *Bibliothèques municipales, bibliothèques départementales de prêt : données 1998 et 1999*, MCC-DLL, Paris, 2000 et 2001).

Au cours des années 1980, qui virent la naissance de nombreuses BM et la transformation de plusieurs d'entre elles en authentiques médiathèques, le remplacement des vieux 33 tours par les CD fut aussi général que rapide. Il faut avouer que les personnels et les usagers ne voyaient que des avantages à un tel gain de solidité, de qualité, de place et de temps de manipulation. Ce n'est pas une raison pour condamner les anciennes collections de microsillons. Il n'est pas rare qu'elles recèlent des raretés qui manquent à la BNF-DA ou à la Discothèque de Radio France. Elles forment parfois un ensemble précieux pour la connaissance d'un genre, comme la chanson à Marseille ou la musique bretonne à Rennes. L'ouvrage *Musique en bibliothèque*, auquel ce chapitre doit beaucoup (voir Gilles Pierret, « Quelle offre pour quels publics ? », in *Musique en bibliothèque,* Yves Alix et Gilles Pierret [dir.], Electre-Editions du Cercle de la librairie, Paris, 2002, p. 33) prend exemple sur la MMP, pôle associé de la BNF, pour proposer que les inventaires soient passés au peigne fin, en sorte de sauvegarder les enregistrements précieux et de permettre leur consultation sous un autre format, le cas échéant sur des bornes réservées à cet effet. En tout état de cause, il rejette avec raison la solution du pilon. Ajoutons qu'une mission de sauvetage sélectif pourrait être conduite par les bibliothèques départementales de prêt (BDP), voire par les agences régionales de coopération entre les bibliothèques, dans les régions où elles existent. Plusieurs BMVR maintiennent des fonds de cassettes audio, peu demandées et très fragiles.

En revanche, seulement 252 BM possédaient alors des fonds de musique imprimée, dont 179 permettant la consultation et 155 consentant au prêt ! Parmi ces dernières, une

quarantaine, pas davantage, dépassent le seuil des 5.000 partitions. La musique classique est la mieux représentée, au détriment de la musique contemporaine, du jazz, de la chanson et des musiques populaires. Dans les bibliothèques de conservation, l'ancienneté et la fragilité des pièces font fréquemment que les fonds ne sont accessibles qu'à l'étude, sur autorisation expresse. Les partitions modernes et contemporaines brillent très souvent par leur absence. Les musiques populaires ne sont pas mieux traitées. Il est vrai que les éditeurs, traumatisés par le photocopillage, ne poussent guère au prêt. Même lorsque les collections s'avèrent substantielles, les modes de classement et d'emprunt ne semblent pas conçus pour favoriser le déchiffrage de la partition durant l'écoute d'un phonogramme.

Constatée un peu partout, la pauvreté des collections de vidéogrammes musicaux n'est pas nécessairement un handicap pour l'avenir : elle est un motif supplémentaire de recommander aux responsables des établissements territoriaux l'acquisition de DVD. La pérennité du support s'accorde avec la qualité de l'image et du son, et l'offre des éditeurs se développe rapidement, en particulier pour l'opéra et la variété de qualité. La ville de Nice est l'une des premières à en avoir tiré les conséquences. On ne saurait en dire autant pour le théâtre et la danse, négligés dans la plupart des catalogues d'éditeurs.

Le travail des bibliothécaires dans la sélection des achats et la formulation des notices est facilité, pour les livres de musique, de théâtre, de danse ou de cirque, par les chroniques bibliographiques de *Livres Hebdo* ou de *Lire*, sinon par les conseils du *Bulletin des bibliothèques de France* (*BBF*). Il leur est aussi possible de se reporter directement à la Bibliographie nationale française de la BNF. Pour les textes dramatiques, les éditeurs spécialisés n'étant pas très nombreux, il est aisé de se procurer leurs catalogues. Il faut aussi noter le service rendu par la librairie Bonaparte, dont le catalogue de titres anciens (parfois épuisés), permettait de remédier à de graves lacunes, en espérant qu'il sera toujours assuré par la librairie Coup de théâtre avec laquelle elle a fusionné en décembre 2004.

En ce qui concerne les phonogrammes, les professionnels de la documentation ne bénéficient plus d'un support généraliste depuis la disparition des principaux périodiques de discographie. Il leur faut donc guetter les nouveautés signalées dans les revues de musicologie et les magazines spécialisés, dans le catalogue des éditeurs, ou bien sur les sites de répertoires en ligne. Pour les partitions éditées, la BNF-DM a cessé en 2000 de publier sur papier les relevés du dépôt légal dans un supplément de la Bibliographie nationale française. Ils sont accessibles en ligne, avec les notices correspondantes, sur la base Opaline.

g) La librairie

La disparité entre Paris et la province peut encore être constatée pour la librairie. Alors que le public des collections et des expositions a accès auprès des musées nationaux et parisiens, au Louvre, au Centre Georges Pompidou, dans les deux ailes du Palais de Tokyo, à des espaces commerciaux où il peut prendre connaissance des nouveautés en matière d'essais, de monographies, de revues consacrées aux arts visuels, le mélomane et le spectateur de théâtre ont rarement cette chance, surtout en région. Les connaisseurs parisiens prennent le temps de fréquenter l'une des boutiques spécialisées, situées de préférence dans le quartier des éditeurs, aux alentours de Saint-Germain-des-Prés, sinon ils font halte au Théâtre du Rond-Point où les attend une ample sélection de titres sur les arts du spectacle. Les autres cherchent leur bonheur quelques minutes avant la représentation, dans ceux des théâtres publics qui accueillent des libraires, souvent sur de simples étals disposés dans les espaces nécessairement réduits du foyer. Certaines librairies généralistes disposent certes d'un rayon "théâtre" ou "spectacle" bien fourni. Il reste cependant difficile d'y dénicher une revue sur les musiques actuelles ou un catalogue de dramaturgie contemporaine. Pour la lecture publique comme pour l'achat de livres, il manque encore à Paris des points de contact, à partir duquel il serait loisible à chacun d'entamer un parcours de savoir d'un art à l'autre, d'une pratique vers

une autre. La situation y est pourtant plus propice que dans les régions où les commerces spécialisés comme Dialogue théâtre (Lille), Entrée des artistes (Montpellier), Ombres blanches (Toulouse) se comptent sur les doigts d’une main.

III. LES PERFORMANCES ET LES CARENCES

L'analyse des points forts et des faiblesses du dispositif d'assistance au secteur du spectacle vivant que forment ensemble les centres de ressources de rang national commence obligatoirement par un bilan de leur activité documentaire. Comme pour un iceberg, la part invisible de celle-ci, composée des archives, des collections, des fonds, des dossiers et des fichiers informatisés, supporte une partie émergée dans laquelle ces informations sont exposées et valorisées.

Les productions documentaires des CR-SV se présentent sous des formes très variées, de la simple notice au complexe répertoire, sans oublier le bulletin de liaison et la lettre électronique. Elles sont détaillées dans le second volume, structure après structure, ainsi que les sites Internet donnant accès aux bases de données. De même les publications – sur papier ou en ligne – justifient un traitement particulier lorsque l'activité éditoriale déborde le terrain du renseignement *stricto sensu* pour aborder les contrées du témoignage, de la critique, de l'analyse théorique. Trois ensembles de réalisations ont une importance déterminante pour la circulation de l'information : les guides et annuaires ; les bibliographies, les discographies et les répertoires iconographiques ; les foires aux questions, les fiches techniques, les notices explicatives, les dossiers thématiques, les brochures.

1. La mue des guides-annuaires

La confection et la diffusion de guides-annuaires constitue pour plusieurs centres de ressources le noyau central de leur activité. Chez les professionnels de chaque discipline, l'un de ces produits, au moins, sert au quotidien de portail de papier, à travers lequel accéder aux autres sources d'information et à la plupart des partenaires de travail. Pour les agents d'un CR-SV, l'élaboration de la partie guide résume un long travail de documentation juridique et de conseil en administration, tandis que l'actualisation de la partie annuaire se confond avec la gestion de leur principale base de données, celle qui recense et classe les contacts des organismes, des structures, des prestataires et des personnalités. Par ailleurs l'édition de ces ouvrages procure des recettes appréciables à plusieurs d'entre eux (CNT, Cité de la musique, IRMA, HLM), alors que leurs autres activités éditoriales présentent des risques financiers. Tous ou presque sont vendus à la fois par correspondance, aux locaux du CR et dans un petit nombre de librairies spécialisées. Certes ces titres revêtent une importance variable dans leur catalogue. L'IRMA et la Cité de la musique en publient trois ou quatre chacun selon les années, en puisant dans des bases actualisées en continu. Le CND n'en publie aucun pour l'instant, en dehors de son *Répertoire des compagnies chorégraphiques*, bien que se manifeste une demande assez insistante pour un ouvrage pratique décrivant à la fois les institutions et les aides, les formations et les métiers, les lieux de diffusion et de ressources.

Si la plupart des ouvrages considérés relient indissociablement un cahier de conseil en administration à une base d'adresses professionnelles, la part du guide et la part de l'annuaire comptent de façon inégale dans leur succès. Afin d'estimer les services rendus par ces instruments il faut commencer par comparer les plus usuels et les plus récents d'entre eux. A titre d'exemple, un guide réalisé en région, avec le soutien d'une collectivité territoriale (Conseil régional PACA), un ouvrage présenté par un éditeur privé (Jigal) et un titre distribué en kiosque (Editions du Millénaire), figurent au tableau, qui comprend aussi une brochure du ministère chargé de l'Emploi.

Guides-annuaires : les usuels

• *Guide-Annuaire du spectacle vivant*, Centre national du théâtre, Paris, 2004, biennal, 1.290 p, 58 €, 3.300 contacts environ, 4.500 exemplaires, base en ligne.

• *Goliath (Le), Guide-Annaire des arts de la rue et des arts de la piste*, HorsLesMurs, Paris, 2002, biennal, 528 p., 48 €, 3.000 contacts environ, 3.000 exemplaires, base en ligne. Nouvelle édition parue en mars 2005, 686 p., 45 €, 4.000 contacts environ.

• *Officiel de la musique 2005 (L'), Guide annuaire des musiques actuelles* Information et ressources pour les musiques actuelles (IRMA), Paris, 2004 (18ème édition), annuel, 992 p., 49 €, 25.000 contacts environ, 10.000 exemplaires, base en ligne.

• *Jazz 2004, Guide annuaire du jazz en France*, Centre d'information du jazz, IRMA/CIJ, 2004, biennal, 464 p., 36 €, 5.300 contacts, 3.000 exemplaires, base en ligne.

• *Réseau (Le), Guide annuaire de la culture hip hop (rap, ragga, r&b, djing, danse, graffiti', sound systems)*, IRMA/CIR, 2004 (première parution), 464 p., 30 €, 8.300 contacts environ, base en ligne.

• *Planètes Musiques, Guide annuaire des musiques traditionnelles et du monde*, Centre d'information des *musiques* traditionnelles, IRMA/CIMT, 2004, triennal, 576 p., 35 €, 7.000 contacts environ, 1.500 exemplaires, base en ligne.

• *Guide des métiers de la musique*, Cité de la musique, Paris, 2000 (première parution), 435 p., 25 €, 500 contacts environ.

• *Guide de la musique*, Editions Jigal, Paris, 2003, annuel, 53 €, 15.000 contacts, 10.000 exemplaires.

• *Guide Provence-Alpes-Côte d'Azur des musiques et danses traditionnelles et musiques du monde*, Région PACA (Régie culturelle régionale et ARCADE, Bouc-Bel Air, 2002 (première parution), 320 p., 10 €, 1.500 contacts environ, base en ligne.

• *Répertoire des compagnies chorégraphiques françaises*, Centre national de la danse, Paris, janvier 2004 (quatrième édition), 158 p., diffusion gratuite, 500 contacts environ.

• *Dossier La Parole* (Guide du conte et des arts du récit), Le Bonhomme sans tête, Barjols (Var), 3e édition, février 2005,15 €, version électronique actualisée chaque trimestre télécharger au format PDF, code d'accès contre 12 €, www.laparole.fr).

• *Guide des intermittents du spectacle (Le), Edition 2004-2005*, rédigé par Danielle Beaudry, Editions Millénaire/La Scène, Nantes, 2004, 260 p., 12 €, diffusion en kiosque (nouvelle édition remplaçant le *Guide pratique des intermittents du spectacle*, 1997, rééd. en 1999).

• *Employeurs et les intermittents du spectacle (Les)*, par Nicolas Marc, Editions Millénaire/La Scène, Nantes, 2004, 204 p., 26 €.

• *Guide de l'emploi des artistes et techniciens étrangers en France*, Ministère de l'Emploi et de la Solidarité, La Documentation française, Paris, 2000, 96 p., 7,62 €.

• *Les contrats du théâtre*, par Patricia Hostein, Editions Dixit, Paris, 2004, 167 p., 27,50 €.

• *BTS - Book technique du spectacle*, Editions AS (*Actualité de la scénographie*), (douzième édition), Paris, 2004, 250 p., 55 €, 3.800 contacts, 22.000 références de produits.

• *Mémento de l'action culturelle*, Editions Weka, Paris, 700 p, 107 € + 65 € d'avance sur l'abonnement de 28 €/mois (compléments de mise à jour, cédérom et lettre d'information bimestrielle compris). • *Direction et gestion des entreprises culturelles*, Editions Weka, Paris, 2005, 700 p. (conditions similaires).

Voir aussi en annexe du rapport la Bibliographie générale *(guides) et les* Publications des CR.

a) Répertoires d'adresses

Devenu indispensable aux professionnels du spectacle, que ce soit pour des annonces, des envois en nombre, une recherche de coproducteurs, une prospection auprès des diffuseurs, l'annuaire permet au CR-SV qui l'édite de maintenir son rôle éminent au sein d'un large réseau, dans la mesure où il l'impose à la fois comme le destinataire et comme l'émetteur de toute information affectant une structure intervenant dans son champ disciplinaire : création ou disparition d'un organisme, changement d'adresse, nomination de responsables, modifications dans l'organigramme, ouverture d'un site Internet, etc. L'identification de l'organisme à son produit phare va parfois plus loin. Pour nombre de compagnies, le CNT n'apparaît qu'à travers son *Guide-annuaire*. HLM a progressivement élargi ses missions au-delà de la réalisation du *Goliath*, d'abord entreprise par Lieux publics. Quatre types de qualités doivent être remplies par ces produits pour qu'il en aille ainsi : la fiabilité des données, l'exhaustivité des informations, la pertinence du classement, la commodité des index.

Le rythme de parution importe beaucoup pour la fiabilité. Volontiers annuel à l'IRMA, mais biennal au CNT et à HLM, il ne permet pas longtemps de garantir l'exactitude des adresses, des numéros de téléphone, des adresses électroniques, et surtout des noms et des titres correspondant aux fonctions décrites. C'est pourquoi la publication en ligne, avec une actualisation continue, apparaît un complément et pas seulement une concurrence à l'édition sur papier. Certes, elle peut dissuader les clients équipés d'une connexion à haut débit de se procurer un volume vendu (en 2003) 58 euros en ce qui concerne le guide du CNT, 46 € pour *L'Officiel de la musique* et 45 € pour le *Goliath*, ou même 25 € pour le *Guide des métiers de la musique* de la Cité de la musique (frais de port non inclus). En dehors du fait que les internautes virtuoses représentent encore une minorité, ceux-ci peuvent continuer de préférer le bon vieil annuaire à feuilleter, en raison de sa rapidité d'emploi, de sa faculté à voyager, de sa maniabilité en toutes circonstances. Pour concilier l'optique du service public avec les exigences d'une saine gestion, il est donc recommandé aux CR de poursuivre la commercialisation des supports classiques tant qu'elle ne devient pas nettement déficitaire, à condition de la prolonger dès aujourd'hui par la mise en ligne des mêmes informations à titre gratuit.

A terme donc, cette seule modalité de communication risque de s'imposer, entraînant pour les centres de ressources un manque à gagner qu'il faudra bien compenser. Une solution peut alors se profiler : réaliser des économies dans la collecte des données. Le ministère, intéressé aux bon usage de ses subventions, doit y contribuer en fournissant gracieusement les fichiers que son rôle dans la tutelle des établissements et le financement des compagnies lui permet de constituer. Les CID logés auprès des DRAC pourraient fournir auprès d'une banque de données centrale coordonnée par la DMDTS l'ensemble des informations publiques sur les structures subventionnées, en les classant dans les catégories dont elles se réclament elles-mêmes : raison sociale, spécialités, nom des responsables, numéro de licence d'entrepreneur de spectacles, adresse complète, titres et dates de création des spectacles en cours d'exploitation, autres partenaires publics. Au risque de heurter la pudeur dont les Français sont enclins à entourer les chiffres officiels, les DRAC seraient aussi habilitées à mentionner la nature et le montant des aides accordées par le MCC. Le travail d'enquête, de vérification, de synthèse et de présentation incombant aux centres de ressources serait facilité d'autant.

L'exhaustivité parfaite n'est pas de ce monde, encore moins du monde du spectacle. Il n'empêche qu'il faut résoudre deux problèmes dans le recensement des adresses. Le premier concerne les limites imparties au domaine traité. Faut-il citer une scène nationale parmi les lieux de la danse, un théâtre de ville parmi les diffuseurs des arts de la rue, dès lors qu'ils présentent occasionnellement des spectacles de ces espèces, ou seulement si leur programmation est stipulée dans ses missions ? Les établissements dans lesquels l'Etat

intervient ne sont pas si nombreux qu'ils ne puissent être cités – même de manière succincte – dans la plupart des guides. Si l'on conçoit que la Comédie-Française n'apparaisse pas dans le nouveau guide du hip hop concocté par l'IRMA, aucune maison de la culture ne devrait *a priori* être exclue du cercle des arts de la piste. Pour les salles municipales, la question doit être résolue avec pragmatisme, au vu des programmes de saison, le cas échéant dans le cadre d'une répartition des tâches entre les éditeurs. Le second problème a trait à la frontière entre les amateurs et les professionnels, mais aussi entre les artistes et les commerçants. Sur quels critères faut-il délibérer l'inscription d'une structure dont les buts ne sont pas attestés par un document ou un témoin digne de foi ? La solution variera selon les branches. Ainsi, dans les arts forains comme dans les danses traditionnelles, l'octroi d'une subvention nationale ou territoriale ne saurait suffire pour élire les impétrants. Dans les musiques actuelles, le foisonnement est tel que la sélection requiert la mobilisation des trois réseaux spécifiques animés par l'IRMA. C'est à ce niveau d'articulation qu'il paraît judicieux de recouper les bases des centres de ressources avec celles du Réseau musique, danse, théâtre et spectacles (RMD ou RMDTS). Afin de promouvoir les activités artistiques de leur département ou de leur région, les correspondants de ce dernier ont intérêt à signaler et à transmettre aux CR de rang national les notices dignes de leur intérêt. Encore faut-il que ces derniers les sollicitent.

La disposition interne des annuaires professionnels a marqué des progrès évidents depuis les premières livraisons, au temps du CENAM ou de l'ANFIAC. Chapitres bien structurés, cahiers de couleurs différentes, onglets facilitant la consultation, index alphabétique des structures, des noms propres, des lieux… On déplore seulement la disparition du signet ("ruban fixé par un bout à la tranchefile supérieure du livre, servant à marquer un endroit du volume", dit *Le Robert*), ce fidèle assistant du lecteur. En vérité des améliorations sont toujours possibles.

Composés en minuscules, les noms propres se détachent mal des prénoms. Trop souvent - comme encore dans le présent rapport - les sigles et acronymes, mais aussi les articles définis obscurcissent la lecture ou embarrassent la recherche. On fatigue à trouver le bon correspondant parmi les innombrables entités dont le nom commence par le mot association, fédération, compagnie, théâtre, centre, cirque, ambassade ou syndicat. On se lasse à repérer ces maisons petites ou grandes qu'anoblit parfois un nom à rallonge témoignant des étapes de leur histoire. Un exemple choisi parmi d'autres : dans l'annuaire du CNT (édition 2005), l'index des organismes ne mentionne que cinq établissements dont le nom commence par « Scène nationale » (61, de Foix et de l'Ariège – L'Estive, de Petit-Quevilly, de Sénart La Coupole-La rotonde, Evreux-Louviers) sur un total de 70 établissements recensés sous ce label (de la p. 494 à la p. 510). En effet le tri alphabétique informatisé opère à partir des dénominations fournies par les structures, aussi variées que « Maison des arts et de la culture André-Malraux », « Le Cratère-Théâtre d'Alès », « Théâtre de Bayonne – Scène nationale de Bayonne et du Sud-Aquitain », ou encore « La Coursive, scène nationale ». Même en sachant situer cette dernière à La Rochelle, il reste difficile de la trouver dans l'index urbain, car la ville est citée dans treize pages distinctes de l'annuaire. L'emploi des articles fluctuant d'un organisme à l'autre, certains théâtres figurent à la lettre « L » comme « Le Théâtre (Auxerre) » ou « Le Théâtre (Saint Malo cedex) », tandis que les autres émargent comme on le suppose à la lettre « T » : « Théâtre de Caen, Théâtre de Cahors ». Ce sont là des inconvénients faciles à corriger pour éviter à l'usager débutant de recourir aux pages jaunes ou aux moteurs de recherche. L'emploi des mini-capitales pour les patronymes, des tabulations en retrait pour les principales rubriques, un lexique ou bien un index complet des sigles, des renvois plus nombreux pour tenir compte des structures à noms multiples amélioreront sans doute les prochaines livraisons.

Ce devoir d'excellence incombe aux organes publics s'ils ne veulent céder leur rôle aux

éditeurs privés, capables en la matière du meilleur comme du pire. Bien des administrateurs de compagnie ont déjà opté pour les fichiers du magazine *La Scène*. Les éditions du Millénaire ont en effet eu l'idée astucieuse d'en proposer plusieurs versions à la carte sur cédérom, en fonction du secteur visé et des objectifs poursuivis. Rien de plus facile que d'éditer un listing ou un jeu d'étiquettes pour préparer sur cette base l'envoi d'invitations ou de dossiers de presse. Entre autres produits d'une conception et d'une finition nettement moins élaborés, on peut signaler *Le Guide du comédien*, régulièrement réédité par Alain Hegel et Eric Normand (Éditions du Puits Fleuri, 8e édition, Héricy (77), 2003, 295 p.). Plusieurs prestataires privés proposent des annuaires en ligne, sur la base d'emprunts à des fichiers publics ou tout simplement d'inscriptions volontaires sollicitées par courriel. C'est par exemple le cas d'Almacis (www.almacis.com), à l'initiative d'Erik Pichon, créateur de "Nouvel Acte", du collectif et de la lettre électronique "MoVifax", en partenariat avec CC Communication. Faute de mode de sélection, de clé de tri, de hiérarchisation des données, ils ne procurent aux personnes référencées que l'éphémère satisfaction de se voir sur un support qui risque d'être fort peu consulté par les véritables professionnels.

b) Mémentos professionnels

Bien qu'elle éprouve elle aussi la concurrence du secteur privé, la partie "guide" des annuaires édités par les CR-SV demeure un argument de vente décisif. Sa teneur et son aspect diffèrent fortement d'un ouvrage à l'autre.

Forte de près de 500 pages, celle du CNT sert de source et de mesure pour toutes les autres. A l'époque de l'ANFIAC, déjà, l'administrateur Gérard Deniaux avait apporté tout son soin à un tel cahier. Avec le concours des conseillers juridiques du CNT et de quelques collaborateurs extérieurs, le contenu n'a cessé de gagner en ampleur, en précision et en clarté de parution en parution. Il faut citer tous les chapitres de l'édition 2005 (58 €), car ils récapitulent les domaines d'information, de documentation et de conseil pour lesquels les CR sont le plus fréquemment sollicités : "1. La création d'une structure culturelle; 2. Les outils de gestion d'un projet artistique ; 3. Les dispositifs d'accompagnement, de soutien et de financement d'un projet; 4. Les obligations sociales de l'entrepreneur de spectacles ; 5. La fiscalité des entreprises de spectacle; 6. Le respect des droits d'auteur et des droits voisins; 7. Les contrats de production et de diffusion ; 8. Les aspects sociaux et fiscaux liés à la circulation internationale des équipes et des spectacles ; 9. Un exemple de production de spectacle ; 10. Le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle". Ces différents volets ont pour objectif, indique Jacques Baillon dans sa préface, "d'acquérir une juste compréhension des règles de fonctionnement du secteur (…), de s'approprier un véritable cadre de gestion et de développement [des] projets." Une bibliographie succincte complète le tout. Ce découpage conduit aussi à des fiches pratiques disponibles par courrier, aux locaux du CNT ou sur son site Internet. Onze centres de ressources sont dûment décrits au chapitre 3, parmi les « organismes nationaux d'information et de conseil »: le CNT, bien sûr, le CITI, le CNES, l'IIM, le CND, HLM, le CNAC, IRMA, le CNV, la Cité de la musique, l'ONDA. Cette énumération amende la règle hexagonale qui voudrait que le théâtre exerce davantage son magistère d'influence dans les domaines de la danse, du cirque, des arts de la rue et de la marionnette que dans les sphères musicales.

Le *Goliath* en apportait la confirmation par défaut dans son édition 2002, réunissant les données du cirque à celles des arts de la rue. Sa partie "guide" comportait seulement dix pages serrées (pp. 9 à 18) consacrées aux "Aides, mesures, chiffres clés" spécifiques à ces deux secteurs, complétées par une double page d'annexes chiffrées à la fin de l'ouvrage (pp. 525-526). Il s'y ajoutait sur cinq pages (pp. 19 à 23) un calendrier des festivals qui, il est vrai, fait défaut dans la publication du CNT. En revanche, nulle trace de bibliographie pour prolonger la lecture d'un volume qui, quoi qu'annonce son sous-titre, relevait en somme bien davantage

du genre de l'annuaire que du guide. Enrichie de 1.000 contacts supplémentaires (nationaux et internationaux), l'édition 2005 a gagné une bonne centaine de pages en plus. La partie commune aux deux disciplines a été étoffée et précédée de brefs historiques. Comprenant une bibliographie cette fois, elle a en outre fait l'objet d'un tiré à part pour une libre diffusion. Le système d'index (alphabétique par structures, par noms de membres des équipes, par pays et régions, par spécialités au sein des deux genres artistiques) a été un peu amélioré, le tout pour un prix stabilisé à 45 €. Le site Internet de HLM offre sans doute des services beaucoup plus variés. Il est néanmoins clair qu'un administrateur averti du secteur doit faire l'emplette du *Guide-annuaire* du CNT en supplément du *Goliath* (103 € en tout).

Evoluant dans un milieu nettement plus marqué par l'empreinte de l'industrie, du commerce et de la communication, l'IRMA jette son propre éclairage sur les questions d'administration dans les pages du guide de *L'Officiel*, à la satisfaction des praticiens du jazz, de la chanson, du rock, du hip hop, de la techno, mais aussi des musiques traditionnelles. Augmenté de fiches techniques, l'instrument se révèle précieux pour la quête d'un studio, la mise au point d'un enregistrement, la production d'un concert, la programmation d'une tournée.

Les adeptes de la musique classique et de l'art lyrique n'y trouveront pas réponse à leurs préoccupations particulières. Les amateurs et futurs professionnels de ces obédiences pourront quelques temps se rabattre sur le *Guide des métiers de la musique*. Fidèle à sa mission d'orientation au service d'un large public, la Cité de la musique (Département de pédagogie et documentation musicales) poursuit le travail effectué depuis plusieurs années par son Centre d'informations musicales (CIM). Comme plusieurs autres guides maison (*Stages, Concours, Apprendre/Pratiquer*), ce titre renseigne l'élève, le professeur et le praticien occasionnel avec un remarquable souci de lisibilité. Les adresses et les références bibliographiques viennent soutenir l'information au fur et à mesure de la découverte, au lieu d'être simplement ramassées en fin d'ouvrage. En revanche, l'administrateur d'un ensemble, le directeur d'un orchestre et l'organisateur de concerts n'y puiseront pas les conseils utiles à la conduite de leurs affaires. Ils se retourneront donc eux aussi vers *L'Officiel* pour un projet touchant à l'édition, à la radio ou à la télédiffusion, sinon vers le *Guide-annuaire* du CNT pour une entreprise impliquant la recherche de partenaires publics. Ce dernier s'impose pour des raisons identiques aux marionnettistes, aux partisans du mime, du conte ou du théâtre itinérant. Quelle que soit l'originalité de leur situation respective et l'étendue de leurs contacts, les CR qui les appuient n'ont pas encore pris le risque d'éditer leur propre guide à destination d'un milieu trop restreint. Moins nombreux, leurs contacts professionnels peuvent être recensés sur des fichiers transférables, voire sur un site Internet ou dans des numéros de bulletins. Cela ne signifie que ces répertoires soient complets : ainsi le CITI et THEMAA ont tendance à les limiter à leurs propres adhérents.

Les danseurs ont quelques guides à leur disposition, mais ceux-ci accusent déjà leur âge. Trois d'entre eux émanent de la Cité de la musique, qui se reconnaissait compétente en la matière avant de confier au CND ses missions relatives à l'art chorégraphique: le *Guide du musicien et du danseur amateurs* (1998), le *Guide des métiers de la danse* (1998) et le *Guide de la danse en Europe* (1999). Les deux premiers titres ont un caractère assez général. Destinés à un public amateur ou en voie de professionnalisation, ils conviennent mal aux administrateurs de compagnies. Installés à Pantin, les responsables de la médiathèque et du Département des métiers au sein du CND doivent rapidement décider si les exigences du métier justifient la rédaction d'un ouvrage spécifique ou bien s'il faut, là encore, s'en remettre aux pages du CNT. Ils se sont contentés pour l'heure de publier un *Répertoire des compagnies chorégraphiques françaises* (2003). S'ils s'engagent dans la confection d'un annuaire plus ambitieux, ils leur faudra tracer des lignes de partage claires aussi bien avec l'IRMA (notamment pour le hip hop et les danses traditionnelles) qu'avec le CNT (surtout en

matière d'analyses juridiques et fiscales).

Une fois n'est pas coutume, la DMDTS peut se féliciter d'une distribution des tâches assez stricte entre les CR : d'une part aucun organisme ne redouble les efforts rédactionnels et les dépenses d'impression que le CNT consent pour son guide (à l'exception de l'IRMA sous certains aspects) ; d'autre part les annuaires réalisés par chacun dans sa discipline – et servis sur des supports divers – paraissent suffisamment complémentaires pour composer un tableau du spectacle vivant dans son ensemble (avec certaines lacunes dans les domaines de l'opéra, du chant choral, de la musique symphonique et de la musique de chambre). Il serait imprudent de se borner à ce satisfecit. D'abord, pour demeurer compétitifs dans la collecte et la livraison de coordonnées, les têtes de réseau de la ressource doivent étendre leur couverture des genres et des régions, faire preuve de vitesse, de précision, mais aussi démonter leur capacité à sélectionner et hiérarchiser l'information selon des facteurs objectifs, et non en fonction de critères esthétiques plus ou moins avoués. Le ministère doit les inciter et même les aider dans cette mission en mettant à contribution ses services, collecteurs primaires et destinataires finaux d'une multitude de renseignements administratifs ; la galaxie du RMDTS doit y contribuer, si ses composantes veulent tirer quelque avantage de l'architecture nationale dont elles se sont dotées. Ensuite, pour continuer de fournir les éléments juridiques et pratiques dont les professionnels isolés et les administrateurs de compagnies ou d'ensembles musicaux ont besoin, les CR-SV doivent renforcer leur concertation et leur coopération, en sorte d'aligner des guides, des répertoires et des mémentos complémentaires. S'ils avaient vraiment acquis l'habitude de travailler de façon mutualisée, ils auraient peut-être été capables d'apporter aux artistes, aux interprètes et aux techniciens l'information commune dont ils avaient besoin, dès le 1er janvier 2004, pour mieux s'adapter aux nouvelles modalités de l'allocation chômage des intermittents. Les éditions du Millénaire ont réagi plus vite avec le magazine *La Scène*, en plaçant à prix modique (12 euros) dans le réseau des kiosques, grâce au concours des Nouvelles Messageries de la presse parisienne (NMPP), une nouvelle mouture de leur *Guide des intermittents du spectacle*, non sans courir le risque de voir certaines dispositions modifiées dans les mois suivants.

Enfin, pour mieux diffuser ces ressources dans un esprit de service public, sans entraver pour autant l'activité des éditeurs à but lucratif, il convient d'accélérer la mise en ligne de ces contenus sous des formats adaptés à la consultation. A l'horizon de quatre ou cinq ans, ces trois exigences entraîneront sans doute la séparation physique des guides et des annuaires. Leurs processus de réalisation diffèrent déjà. Leurs modalités de mise à jour et de mise sur le marché finiront par diverger.

c) Editeurs privés

Il n'est pas inintéressant d'observer à cet égard les pratiques du groupe éditorial Weka. Ce consortium international a pour épicentre le Weka Firmengruppe, maison bavaroise fondée en 1973 par Werner Muetzel, resté à la tête de l'entreprise dont le siège central se situe aux environs d'Augsbourg. La filiale française, rue de Crimée à Paris, a entrepris la conquête d'une clientèle professionnelle très diversifiée, notamment les cadres des collectivités territoriales, déjà sollicités par les éditions du Moniteur. Son *Mémento de l'action culturelle* et son plus récent guide sur la *Direction et gestion des entreprises culturelles*, déclinés sur un classeur de 700 fiches mobiles, comprenant un répertoire, accompagnés d'un cédérom et assortis d'un abonnement à des mises à jour et des lettres d'information régulières ont bénéficié du concours de fins connaisseurs des politiques culturelles comme Jean-Pierre Saez et Pierre Moulinier (www.weka.fr) *. L'ensemble, qui puise largement aux données des guides et sites du secteur public, est livré à un prix prohibitif pour des administrateurs d'associations ou de compagnies, mais qui ne semble pas rebuter des communes ou des établissements bien dotés.

La sphère de la communication, dans laquelle doivent aussi se mouvoir les chargés de diffusion, les responsables des relations publiques et les attachés de presse du spectacle, est logiquement la plus ouverte à l'initiative privée. La concurrence y est vive entre les guides et les publications spécialisées, qui visent surtout la clientèle des entreprises et des collectivités, à l'image du *Guide des relations presse 2005* d'Edinove (Paris, mars 2005, 1.050 pages, 13.500 contacts, 69,60 €), dont il existe aussi une version payante en ligne (www.leguidedesrelationspresse.com). Les publications spécialisées n'en sont pas moins recensées par les annuaires du CNT, de HLM, de l'IRMA et de la Cité de la musique. Quant aux éditions du Millénaire, elles ont conçu un support spécifique, le trimestriel *CultureMedias*, pour actualiser les contacts en continu.

Sur Internet, il sera plus aisé de procéder au croisement d'informations qui se présentent encore sous des formes incompatibles. Un exemple ? Depuis la saison 1998-1999, les données de la base "Didascalies", collectées par le Centre national du théâtre, et celles destinées au *Scapin*, réalisé avec le concours du Conseil régional d'Ile-de-France, ont ensemble été couchées sur papier dans un *Guide de la diffusion théâtrale (Le)*, édité chaque année par le CNT en partenariat avec THECIF (dernière édition en 2002). Désormais elles pourront être interrogées à partir d'une référence de l'annuaire des établissements. L'organigramme et les programmes ne seront plus séparés. Et il deviendra enfin possible d'observer les métamorphoses scéniques d'une pièce, l'émergence d'un metteur en scène ou – cruel exercice - le crépuscule d'un auteur au fil des saisons.

2. La transmission de l'information

Les catalogues bibliographiques recensent les fonds, tandis que les guides-annuaires exploitent les fichiers. Autour de ces deux noyaux s'agglomèrent une série d'autres produits documentaires, qui ont pour but d'annoncer les activités du secteur et de restituer l'actualité de la profession, d'introduire aux dispositifs et aux réseaux, d'expliquer les procédures et les mesures, de décrire les formations et les métiers. Ces documents se présentent sous des aspects très variés : foires aux questions, fiches techniques, notices explicatives, dossiers thématiques, tableaux statistiques, listes, calendriers et brochures.

a) Foires aux questions

La confection de "foires aux questions" (FAQ) fait partie des méthodes employées pour traiter rapidement les demandes les plus courantes. Sur un écran d'Internet, l'usager qui reconnaît sa demande dans une liste clique sur un lien pour obtenir une réponse-type. Par courriel ou par courrier, il peut recevoir une fiche préconçue pour résumer les renseignements souhaités. Au standard téléphonique du CR, la personne chargée de l'accueil doit s'y fier pour soulager la documentation d'une requête banale.

L'examen des demandes adressées (essentiellement par courriel) au CID de la DRAC Haute-Normandie au sujet du spectacle vivant, sur près de 18 mois (de mars 2002 à juillet 2003), donne une idée des thèmes requérant la production de notices communicables sous toutes ces formes. Les demandes récurrentes du grand public portent d'abord sur l'apprentissage, la pratique amateur et la formation aux métiers de la culture : préparation au Diplôme d'Etat (DE) d'enseignement de la musique ou de la danse, à d'autres certificats, accès aux filières techniques du spectacle. Elles touchent aussi souvent à l'organisation de spectacles dans un cadre associatif, scolaire, rural, etc.

Les élèves du secondaire et les étudiants du supérieur recherchent principalement des statistiques sur la fréquentation des lieux de spectacles, des renseignements sur les missions, les programmes et le fonctionnement des établissements artistiques, ou encore sur les dispositifs d'aide mis en place par le ministère. Les mémoires de maîtrise, de DEA ou de

DESS motivent des demandes plus précises concernant des documents ou des rapports officiels.

Les artistes souhaitent en priorité disposer de listes de lieux de production et de diffusion auxquels proposer un spectacle, un concert, voire une exposition. Certains veulent savoir si leur projet entre dans une catégorie de subvention. Les responsables de compagnie réclament de préférence des informations sur la réglementation, des précisions sur des mesures ministérielles, les conditions d'obtention de la licence d'entrepreneur de spectacles. Beaucoup d'interprètes désirent aussi connaître les conditions dans lesquelles ils pourraient enseigner la musique, la danse ou le théâtre.

Enfin les institutions réclament elles aussi des fichiers de structures artistiques : théâtres subventionnés, compagnies d'amateurs, réseaux de salles pour le jeune public, etc.

b) Notices, listes, registres, calendriers

Il ressort de l'examen des requêtes qu'une certaine variété de documents doivent être disponibles à l'accueil dans tous les lieux d'orientation et d'information, les documentations et les bibliothèques spécialisées, sur les sites du ministère, des CID et des CR-SV, afin de satisfaire les demandes primaires. Il appartient à chaque pôle de produire ceux qui relèvent de sa spécialité.

Dans l'idéal, tout guichet compétent dans le domaine culturel devrait tenir en permanence le panier de documents suivants à la disposition des visiteurs et des correspondants, soit sous la forme de volume relié, soit de brochures légères (archivables, copiables et maniables, de format A4 ou inférieur), soit encore à l'écran (dans une présentation aisément imprimable).

Kit documentaire pour un point d'information	
Lieux de ressources	
	- Répertoire des centres et pôles de ressources (maquette fournie en annexe, comprenant plusieurs centaines de contacts) ; - Base de données décrivant les activités des CR-SV (maquette fournie en annexe, comprenant les notices d'une cinquantaine d'organismes) ; - Modes d'emploi et plaquettes des services ministériels (fournis notamment par la DMDTS et les CID des DRAC) et des CR-SV à vocation nationale ; - Guides-annuaires publiés par les CR-SV à vocation nationale (décrits dans le tableau présenté plus haut).
Contacts professionnels	
	- Répertoires des lieux de production et de diffusion, classés par labels et disciplines, région par région (issus des bases de données des CR-SV, tirés à part des guides-annuaires, avec le cas échéant des compléments fournis par la DMDTS, les CID et les partenaires du réseau RMD) ; - Répertoires de compagnies et d'ensembles musicaux (idem).
Bibliographies	
	- Bibliographies classées par disciplines et par thèmes, mentionnant notamment l'ensemble des guides et mémentos pratiques disponibles (exemple fourni en annexe); - Annuaire des bases de données et répertoires en ligne du domaine culturel (extension de la base Malraux du MCC) ; - Annuaire des sites Internet les plus pertinents du spectacle vivant (exemple de classification fourni en annexe).
Programmes	
	- Calendriers de la diffusion dans les réseaux publics (issus notamment de la base Didascalies du CNT) ; - Programme des festivals classés par dominantes disciplinaires et par périodes (publié chaque année le DIC du ministère), avec en complément éventuel les programmes spécifiques édités par les CR-SV et des programmes locaux ou thématiques détaillés (fournis par les principales manifestations).
Renseignements administratifs et techniques	
	- FAQ de base, avec leurs réponses-type pour chaque discipline (fournies par les principaux centres de ressources); - Fiches techniques sur le droit d'auteur et les droits voisins, le statut, la gestion et la fiscalité des associations, la licence d'entrepreneur de spectacles, les

	obligations de l'employeur, l'organisation d'un spectacle d'amateurs, la circulation internationale des artistes et des spectacles, les principales sources de subventions, les exigences de sécurité, la protection contre les nuisances sonores, etc. (collectées auprès des centres à vocation nationale) ; - Notices sur les principaux types d'aides délivrées par la DMDTS, la DRAC, l'ONDA, l'AFAA, les collectivités territoriales (fournies selon le type d'informations par la médiathèque du ministère, celle de la DMDTS, ou par les CID).
Statistiques	
	- Registre de statistiques annuelles sur la production, la diffusion, la fréquentation, les pratiques, le financement des activités culturelles (édité chaque année par le DEP sous le titre de *Chiffres clés,* avec pour la distribution au public un fascicule plus étoffé - mais dans un format aussi maniable - que son actuel abrégé).
Documents sur la formation	
	- Notices descriptives des métiers de la musique et du spectacle, avec des indications sur les qualifications requises, les effectifs et les débouchés professionnels (réalisées par les CR-SV en liaison avec l'ANPE et l'INSEE) ; - Fiches techniques sur les filières et les diplômes d'enseignement, émanant des mêmes centres ; - Répertoires d'écoles et conservatoires (formation initiale et pratique de loisir) classées par disciplines, par niveau de formation, par régions et départements (issus des mêmes sources) ; - Calendriers de stages (formation continue) classés de même manière et par ordre chronologique (dressés par les principaux CR en relation avec l'AFDAS et le réseau RMDTS).

La plus grande partie de ces produits sont déjà disponibles. Pour les autres, plusieurs réalisations de CR indiquent la voie à suivre.

Attardons-nous un instant sur l'exemple des stages de formation continue. Le CIM de la Cité de la musique a traité cette catégorie d'informations de façon à satisfaire à la fois la curiosité du grand public, celle des enseignants, des formateurs ou des professionnels. Les guides sur les stages et les concours figurent parmi ses produits les plus demandés. Le catalogue du CNT classe les offres par dates, lieu de déroulement, titres (censés annoncer le programme), discipline (art dramatique, mime, masque, etc.), nom du formateur, niveau (tous publics, professionnels, amateurs confirmés, etc.), prix, coordonnées pour les renseignements et l'inscription. Trois index (régions, disciplines, organismes) sont disponibles, mais en cas de besoin tous les critères peuvent être sélectionnés ou combinés pour une interrogation de la base, bientôt versée sur le site Internet. Le CND s'abstient pour le moment d'un recensement qui lui semblerait à la fois fastidieux et confus. Il préfère établir une liste restreinte des prestataires dignes de confiance, auprès desquels les intéressés iront puiser l'information, et renvoyer pour le reste aux organismes départementaux et régionaux, notamment ceux qui participent au réseau RMD.

c) Communication orale

L'information délivrée par les CR et les établissements assimilés emprunte plusieurs canaux : appel téléphonique, entretien direct, courrier postal, messagerie électronique, site Internet, édition d'ouvrages, annonce, affichage ou diffusion publicitaire.

Le plus souvent, elle chemine oralement par les réseaux du téléphone. Cette simple

communication aurait plus de chances d'aboutir aux fins désirées dans le délai minimal si les répondeurs automatiques et les messages d'attente aux standards contenaient en eux-mêmes, au détriment des récréations musicales, les renseignements indispensables à une consultation rationnelle des services : localisation et accès par les transports en commun, adresse électronique et messagerie, dates et horaires d'ouverture, modalités de visite de la documentation, autres numéros susceptibles de fournir une information générale. Les organes sous tutelle du ministère de la Culture se montrent rarement attentifs à ces détails, pourtant de nature à satisfaire leurs publics en simplifiant le travail de leurs agents. A l'endroit de cette médaille, il faut noter avec satisfaction qu'ils résistent pour la plupart à la mode commerciale tendant à remplacer le service humain par des messages préenregistrés avec autant d'options que le correspondant doit parcourir et re-parcourir à ses frais. Si la plupart des centraux téléphoniques distribuent directement les appels vers les postes réclamés, la possibilité de laisser un message à une boîte vocale et le retour au standard ne sont pas proposés partout, loin de là. L'expérience montre que la personne assurant la répartition des appels doit maîtriser elle-même des connaissances suffisantes pour répondre à des demandes du premier degré, quelle qu'en soit la nature.

Les réponses passent aussi à travers des entretiens en vis-à-vis. La différence entre le renseignement élémentaire et le conseil personnalisé s'estompe alors assez vite. La plupart des CR réservent ce service à deux catégories d'interlocuteurs : d'une part les lecteurs en bibliothèque, à qui sont fournies des indications bibliographiques, des notices, des fiches techniques ou des listes d'adresses ; d'autre part les professionnels en attente de conseils et de contacts pour la conduite de leurs projets de formation, de création, de production ou de diffusion. La philosophie du conseil varie d'un organisme de ressources à l'autre. Certains confient le soin de le délivrer à un ou plusieurs cadres déterminés, tandis que d'autres préfèrent répartir cette tâche entre tous les membres du personnel.

Les réunions d'information apportent un complément indispensable, dans la mesure où elles permettent d'approfondir les sujets abordés. Toute la gamme des modalités est déployée d'un CR à l'autre. Certains convient des administrateurs de compagnies dans leurs locaux pour des rendez-vous réguliers, comme le CNT en donna l'exemple à ses débuts. Plusieurs d'entre eux (CNT, CND, HLM, IRMA et parfois le CIM de la Cité de la musique, l'IIM ou le TMP, la MCM ou l'ONDA) s'associent pour tenir des conférences à l'extérieur, sur des thèmes d'intérêt commun. HLM poursuit son expérience de réunions régionales ouvertes aux professionnels de toutes catégories, tandis qu'IRMA privilégie les correspondants de son propre réseau de pôles de ressources territoriaux. Les sociétés civiles et les organismes socioprofessionnels tiennent volontiers des permanences dans les festivals. Les éditeurs spécialisés louent des stands dans les foires comme le Salon du livre ou Musicora.

d) <u>Correspondance et messagerie</u>

L'information peut encore être envoyée par le courrier traditionnel, en réponse à des demandes individuelles, sinon au moyen d'envois en nombre. Coûteuse en frais postaux, sauf pour les publications disposant d'un numéro attribué par la commission paritaire de la presse (CP), les techniques postales régressent peu à peu au profit des méthodes électroniques. Les mailings de type classique sont surtout dédiés aux événements organisés par le CR ou avec son concours : réunion d'information, séminaire, colloque, lecture, projection, spectacle. Ils servent aussi à la relance des abonnés, à la promotion d'une publication, à l'avertissement en cas de changement d'adresse.

La vogue des lettres électroniques a touché à son tour le milieu du spectacle vivant, après un délai de deux ans environ par rapport à d'autres branches en mal de communication. A condition d'être confectionnées avec sobriété et expédiées avec pondération, elles peuvent centupler la puissance d'impact des informations, cela pour un temps d'élaboration modéré et

un coût d'exploitation négligeable. De plus elles permettent de ménager des liens vers les documents du site Internet et ses bases en ligne chaque fois qu'une brève ne saurait suffire. Si elles n'ont pas encore détrôné les bulletins sur papier, c'est en partie à cause du développement tardif des réseaux à haut débit en France. L'offre commerciale des pourvoyeurs d'accès est devenue à la fois plus agressive et plus attractive depuis 2002, et ce handicap est en passe d'être comblé. Il restera pour les émetteurs à améliorer la pertinence le confort de lecture à l'écran, les possibilités d'archivage individuel, d'interrogation des fonds par mots clés. Ils devront se montrer attentifs à la qualité des données sélectionnées pour ne pas lasser les récepteurs, leur proposer des cases pour la réponse et la remontée des informations, et surtout leur laisser la liberté de se désabonner d'un simple clic. A ces conditions, les bulletins électroniques rendront bien d'autres services à leurs promoteurs. Ceux-ci feront prospérer leurs carnets d'adresses, les tiendront automatiquement à jour, gagneront des contacts et des informations à répercuter.

e) Impression sur papier

L'impression traditionnelle résiste malgré tout aux assauts du numérique. On peut classer cette production, à laquelle les CR sacrifient tous à des degrés et pour des volumes très inégaux, en quatre sortes.

Viennent d'abord les tracts, les affiches, les dépliants, les brochures, les fiches, les dossiers, les revues de presse : il est rare de voir une charte graphique et une ligne éditoriale présider de stricte manière à leur conception, tant les parutions semblent décidées au cas par cas. Même quand les maquettistes n'ont pas imposé un format et une mise en page plus propices à leur image de marque qu'à la lisibilité des textes, ces documents posent aux professionnels des problèmes de classement. La diffusion d'une plaquette synthétique présentant le mode d'emploi de l'organisme n'en est pas moins recommandée pour chaque CR, à travers des envois en nombre et des dépôts dans les administrations culturelles, les écoles d'art, les bibliothèques spécialisées, les théâtres, les salles de spectacle et… les autres pôles de ressources.

Les lettres d'information et les bulletins de liaison forment une seconde classe. Ils ont certes leur utilité pour fidéliser les membres et les relais d'un réseau. Les plus modestes centres de ressources comme le CITI ou le Centre national du mime, n'ayant pas un large éventail de moyens à leur actif, voient dans sa parution la plus évidente manifestation de leurs activités. Quand ils n'en font pas un journal, comme le CND avec *Kinem*, les centres plus importants le remplacent volontiers par des publications à thèmes. HLM propose entre ces deux types un modèle de bulletin original, très garni en informations pratiques. Ce centre fait aussi partie des rares à éditer des périodiques du type de la revue savante ou du magazine d'actualités, en oscillant d'ailleurs de façon assez périlleuse entre ces deux concepts.

La troisième catégorie de publications des CR regroupe leurs livres à caractère technique ou pratique : mémentos, guides, annuaires, répertoires, bibliographies. Les principaux CR, ceux qui assument un rôle de tête de réseau, en éditent tous. La Cité de la musique et l'IRMA viennent toutefois au premier rang pour le nombre et le tirage de leurs titres.

Enfin une quatrième et dernière série de parutions englobe les ouvrages de fond. Les rôles sont dans ce domaine aussi diversifiés que les collections. A côté de centres agissant comme des éditeurs indépendants (notamment les deux qui viennent d'être évoqués), d'autres comme le CMBV ou le CDMC se contentent d'apporter des fonds en participation dans le cadre d'une coédition, alors que plusieurs s'interdisent toute contribution autre qu'intellectuelle à la réalisation d'un volume. Le CNT et le CND jouent sur plusieurs tableaux, composant tantôt leur propre couverture et tantôt apposant seulement leur logo parmi d'autres.

f) Publicité

La publicité commerciale est peu utilisée par les CR-SV. Cependant ils procèdent volontiers à des échanges d'espace sans débours, y compris avec les bulletins et guides de leurs partenaires du secteur. Leurs directions considèrent que le coût des annonces dans la presse généraliste est trop élevé pour des espoirs de retombée fort limités. Elles choisissent de sacrifier à cette dépense seulement dans trois types de cas : d'abord pour un recrutement, en publiant le profil d'emploi dans les colonnes de *La Lettre du spectacle* ou de *La Scène*, voire de *Télérama* ; ensuite, de la part des établissements assurant une programmation artistique comme le CND ou la Cité de la musique, afin d'annoncer un spectacle ou un concert, dans les quotidiens nationaux ou les hebdomadaires de loisirs en Ile-de-France ; enfin pour recruter des stagiaires en formation continue, à travers des placards dans la presse professionnelle.

g) Bottins

Dans la société dite de l'information règne le mythe d'une accessibilité immédiate et universelle des renseignements d'intérêt général. Rien n'est plus fallacieux que cette représentation. L'accumulation des bases de données et la superposition des réseaux de communication compose une sphère à haute densité de circulation, dont la transparence éblouit peut-être les idéologues et les agents publicitaires chargés d'en vanter les bienfaits, mais beaucoup moins les citoyens ignorant les règles qui la gouvernent. Ceux-ci peuvent au contraire avoir le sentiment que restent masquées à ses yeux les informations d'ordre courant dont ils éprouvent un besoin immédiat. Prenons, pour sortir des énoncés philosophiques, l'exemple banal de l'annuaire postal. Ce bon vieux bottin, discret compagnon du foyer depuis tant de générations, n'est-il pas l'instrument idéal pour repérer dans le maquis des sigles et le fouillis des institutions les organes capables d'éclairer l'usager durant son parcours vers le théâtre, la musique, la danse, l'opéra, la marionnette ou les arts de la rue ? En fait la quête de l'adresse utile n'y sera pas si aisée.

La Médiathèque de la Cité de la musique et le CDMC sont, avec la bibliothèque de l'Association Valentin Haüy pour le bien des aveugles et malvoyants, l'un des rares centres documentaires de la catégorie qui affichent leur site sous le vaste thème « Art, culture, spectacle et audiovisuel » dans le cahier d'adresses Internet qui ouvre les *Pages Jaunes* de Paris (groupe France Telecom et Wanadoo, Paris, 2005), sous le label « Bibliothèques, médiathèques ». Le Musée de la musique y est cité parmi les « Musées » avec le MNATP, la Cité de la musique elle-même avec la Comédie-Française sous le titre « Théâtres et salles de spectacles ». L'ADAMI, la SACEM et la SDRM, qui figurent dans la rubrique « Propriété littéraire et artistique », la Caisse des Congés Spectacles, qui apparaît au chapitre « Spectacles – Entrepreneurs et producteurs », ne sauraient compléter une liste de prestataires de services où manquent le CNT, le CND, HLM, le TMP, etc. Sauf celle du Centre national des arts plastiques (CNAP), les adresses Internet ne sont pas mentionnées à la rubrique « Administration culturelle » sous le thème général « Administrations et institutions », pas même celle du ministère. Hétéroclite, la rubrique « Associations, organismes culturels et socio-éducatifs » est mieux fournie : elle cite l'ADMICAL, l'Association pour le soutien du théâtre privé, l'IRMA et la MCM. La Cité de la musique est traitée à part entière dans un chapitre introductif intitulé « Les infos loisir » de l'édition parisienne, parmi les sites « incontournables », comme la BNF et l'Opéra national de Paris.

La cause de ces omissions découle sans doute d'un défaut de déclaration de leur site Internet et de leur messagerie électronique dans les demandes de parution. Il semble que les responsables de plusieurs centres de ressources n'aient pas assez médité sur la façon dont le grand public peut avoir la révélation de leur existence. Les amateurs de cirque chercheront en vain un centre de documentation sous cette rubrique de l'annuaire, qui ne mentionne que des négoces de matériels, des organismes de production, de grandes enseignes traditionnelles

(Bouglione, Gruss, Moreno, Pinder), ainsi que quelques compagnies (telles le Grand Céleste ou O Cirque). Mais le professionnel qui aurait égaré le *Guide-annuaire* de la maison cherchera aussi vainement le numéro de téléphone ou l'adresse du CNT au chapitre « Théâtres et salles de spectacle », d'où émerge pourtant le CND (sans adresse de messagerie ni de site) !

Sous ses formes de consultation désormais multiples, l'antique annuaire du téléphone persiste pourtant comme premier ou dernier recours de l'usager égaré. L'édition gratuite sur papier est répandue gratuitement à 28 millions d'exemplaires. Le site (www.pagesjaunes.fr) ***, neuvième de France par la fréquentation à domicile et premier chez les cadres, affiche une moyenne supérieure à vingt millions de visites par mois. Ses coordonnées sont également accessibles en ligne par le 12, sur le Minitel (3611) et l'Internet mobile. S'il cherche un renseignement sur les « activités de loisirs » dans les pages des « infos administratives », l'abonné se voit orienté de la manière suivante : « Pour toute information, adressez-vous : - à la mairie, - à la direction régionale des affaires culturelles (DRAC) de Paris, - à la direction régionale et départementale des la jeunesse et des sports de Paris, - ou au centre d'information et de documentation jeunesse (CIDJ)». L'administré qui en déduirait que les services culturels de la mairie – pour peu que sa commune en comporte - et les services extérieurs du ministère de la Culture – du moins s'il identifie ce dernier derrière le sigle DRAC – sont habilités à le guider dans l'organisation de ses loisirs, donc à plus forte raison pour le choix d'une formation artistique, la composition d'un programme de spectacles ou encore la recherche d'informations sur une œuvre, risque d'être déçu dans la plupart des cas.

h) Sites et portails

Pour finir, un sort à part sera réservé à l'édition en ligne dans plusieurs parties de ce rapport. Les sites Internet en représentent la composante la plus importante et la plus florissante, mais plusieurs CR-SV construisent aussi des réseaux fermés. Pour en rester aux définitions sommaires, trois options se distinguent par les possibilités d'interrogation qu'elles réservent aux usagers . L'accès se veut libre et universel sur la toile du World Wide Web (WWW) pour les visiteurs des sites publics, qui les consultent à des vitesses de connexion variables selon leur type d'installation. Il est réservé sur Extranet à des utilisateurs dûment choisis, reliées par une connexion sécurisée, à longue distance et haut débit. En Intranet, il est autorisé de façon confidentielle à des correspondants appartenant à une même organisation, alimentée par un câblage local. Ces trois modes de communication justifient des échelles de droits variables pour la diffusion de documents protégés au titre de la propriété artistique et intellectuelle. En fait ils peuvent se combiner, par exemple quand une zone est ménagée pour les seuls adhérents, détenteurs d'un code d'accès, sur un site à caractère public.

La fréquentation des sites Internet par le grand public s'opère aujourd'hui par trois voies. La plus empruntée est aménagée par les sociétés commerciales exploitant des moteurs de recherche (Google, Yahoo, Lycos, etc.) qui raisonnent à partir d'un ou de plusieurs mots clés articulés le cas échéant par des opérateurs booléens (et, ou, +, -, sauf…). Les sites sélectionnés après balayage des serveurs du monde entier, de la sphère francophone ou de la France, sont en général classés en fonction du nombre de liens hypertexte pointés vers eux. Les mots « jazz », « cirque », « dramaturgie » ou «création pluridisciplinaire » sont, d'après les statistiques des opérateurs, beaucoup moins composés que « sexe », « Star Academy », « Disney » ou « FNAC», toujours très sollicités, mais la frange d'internautes qui procède par ce biais à des recherches documentaires concernant les arts vivants augmente de façon rapide. Le second chemin passe par les annuaires en ligne ; il convient à des demandeurs connaissant ou imaginant déjà le titre de l'organisme qu'ils cherchent, par exemple une bibliothèque ou un conservatoire supérieur. Le troisième accès emprunte le détour des sites généralistes, dits aussi « portails », sur lesquels les navigateurs de fortune espèrent trouver l'adresse Internet

qui leur convient en regard d'une liste d'organismes compétents.

Cette démarche, des plus banales *a priori*, n'est guère facilitée par la plupart des sites culturels du secteur subventionné. Lorsqu'il offrent un annuaire de liens hypertexte relativement fourni, ce qui ne se vérifie pas toujours, ils peinent en effet à les ordonner selon les attentes de l'usager. D'habitude, celui-ci trouve une liste alphabétique avec, dans le meilleur des cas, une description assez sommaire des ressources offertes. Du point de vue de la richesse documentaire, la hiérarchie des établissements ne reflète pas celle des sites, et inversement. L'internaute doit trouver par ce biais l'accès aux centres de ressources du spectacle vivant, aux bibliothèques spécialisées aux administrations compétentes et aux organismes professionnels. Mais le renseignement précis qu'il cherche peut aussi bien se cacher sur un site public moins visible ou même sur un site privé. Il existe dans ce domaine des initiatives privées qui suppléent aux carences de l'offre institutionnelle, du type Opéra Base (www.operabase.com) *** ou Références en musicologie (http://musicologie.free.fr) **, ou encore Théâtre On Line (http://www.theatreonline.com/) ***.

L'ouverture du portail (www.culture.fr) ** à l'été 2003 a suscité un espoir encore déçu au vu de ses performances. La décision prise un an plus tard de doubler ses capacités pour l'imposer comme l'adresse de référence, avec le moteur le plus performant du secteur, doit s'accompagner d'un effort de hiérarchisation, de classement et de description beaucoup plus important, sans quoi ce service ne saura rivaliser ni avec les sociétés privées, ni avec les centres de ressources spécialisés.

Si les CR occupaient sur la toile la place qu'ils sont en mesure de revendiquer sous la tutelle ministérielle, les portails pourraient s'aligner de la façon indiquée ci-dessous, du plus large au plus étroit, des adresses généralistes au sites spécialisés.

Sites Internet des principaux centres de ressources

Portails généralistes
Ministère de la Culture (MCC) : Portail Culture (www.culture.fr) **
MCC: site institutionnel (www.culture.gouv.fr) ***
MCC: DMDTS (www.culture.fr/culture/dmdts/index-dmdts.htm) **
BNF : DM et DAS (www.bnf.fr/ et www.bnf.fr/pages/liens) ***

Portails spécialisés (centres de ressources faisant office de têtes de réseau)
Toutes les musiques : Cité de la musique (www.cite-musique.fr) ***
Musiques dites savantes: Cité de la musique (www.cite-musique.fr) ***
Musiques dites populaires : IRMA (www.irma.asso.fr) ***
Musiques traditionnelles : IRMA (www.irma.asso.fr) ***
Opéra : ROF (www.rtlf.org) **
Théâtre : CNT (www.cnt.asso.fr) ***
Théâtre itinérant : CITI (www.citinerant.com) **
Marionnettes : IIM (www.marionnette.com) **
Danse : CND (www.cnd.fr) **
Cirque : HLM (www.horslesmurs.asso.fr) ***
Arts de la rue : HLM : (www.horslesmurs.asso.fr) ***
Mime : Centre national du mime (www.mime.org) **
Conte : Maison du conte (www.lamaisonduconte.com) *
Lieux de création interdisciplinaires : Dédale (www.dedale.info) **

N.B. : Les étoiles indiquent le degré de performance actuel des sites

En comparant cette brève liste d’apparence logique à l’annuaire raisonné fourni en annexe, puis en complétant ce dernier à l’aide du répertoire (également joint aux annexes) ou des descriptions du second volume, on mesure ce qu’elle a encore d’aberrant. Des centres de ressources dotés de sites très peu performants y émargent, tandis que d’autres pôles documentaires fort actifs sur la toile (par exemple CRIS, CDMC, CMBV, La Page Trad, Le Fourneau, ONP, THEMAA, etc.) n’y figurent pas. La cause de cette injustice est la suivante : loin de minimiser les mérites de ces pionniers de l’Internet culturel, nous avons voulu montrer les progrès qui restent à accomplir par les CR-SV auxquels la DMDTS reconnaît *de facto* un rôle d’animation dans un large réseau documentaire. Il leur appartient non seulement d’améliorer la présentation et le contenu de leurs propres sites, mais encore de faire en sorte qu’apparaisse sans cesse, parmi les cartouches en marge de l’écran, un annuaire de liens pertinents qui renvoie vers les partenaires du secteur. L’internaute ne sera soulagé dans ses recherches que lorsqu’il pourra les amorcer en toute confiance, en cliquant sur l’adresse ou le logo du pôle placé en tête de rubrique sur le portail du ministère, pour une discipline ou une famille de disciplines déterminées. La première qualité de ce site « carrefour » consistera à l’orienter en toute sécurité vers des sites encore mieux adaptés à ses besoins. Et cet ordre institutionnel commencera à ressembler à la réalité virtuelle lorsqu’une requête approximative, lancée sur un moteur de recherche commercial par le mot « théâtre » ou le mot « marionnette», aboutira bel et bien aux sites du CNT et de l’IIM.

C’est à cette fin qu’Elisabeth Elie a réalisé en 2004 une base de données expérimentale baptisée Ellipse. Bâtie sous logiciel PHP-MySQL, elle présente sous forme synthétique les informations recueillies par voie de questionnaire dans le cadre de cette étude (voir les notes de synthèse d’E.W. à la DMDTS). Des notices détaillées et de nombreux tableaux comparatifs permettent d’identifier rapidement les ressources proposées par la cinquantaine d’organismes qu’elle couvre déjà. Un mode d’emploi et une FAQ introduisent l’ensemble, et les annexes de ce rapport (bibliographie générale, publications des CR-SV, catalogue des principaux guides-annuaires, annuaire raisonné de sites Internet…) le complètent. La base Ellipse a été livrée la DMDTS et du DIC, qui ont permis ce travail, et mise en ligne sur un site expérimental en attendant son hébergement sur le site institutionnel du ministère ou le portail Culture.fr. Dans un espace réservé à leurs administrateurs et documentalistes, les CR sont invités à s’investir dans son évolution et son actualisation en continu, grâce à un système de formulaires en ligne (www2.culture.gouv.fr/regions/testdmdts/index.php) **.

4. La fragilité des traces

“Quand dorment les trésors, les artistes somnolent”, écrivaient avec autant d’ironie que d’inquiétude Béatrice Picon-Vallin et Jean-Loup Rivière dans Les *Cahiers* de la Comédie-Française (“L’enseignement des restes”, n° 30, Comédie-Française - Actes Sud, Paris, 1998, p. 14), après avoir fait comme beaucoup d’autres ce constat : “…il est très troublant de voir que la fièvre patrimoniale qui a saisi la France depuis quelques décennies a épargné le théâtre, et qu’aucun projet de grande ampleur n’ait été, malgré certaines initiatives, ni pensé ni engagé” (*ibidem*, p. 13). A la thèse voulant que l’œuvre se consume dans l’instant de sa représentation, ne laissant que sensations et souvenirs, ils opposent la pédagogie des traces.

Parmi les praticiens et les penseurs de la mise en scène, les plus grands (Stanislavski, Meyerhold, Craig, Strehler, mais aussi Firmin Gémier, Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault, Gaston Baty, Jean Vilar, Antoine Vitez) ont toujours accordé une importance de premier plan à la connaissance des expériences et des réalisations qui les ont précédé. Comment les artistes, les élèves, les étudiants, les enseignants, les chercheurs, les journalistes, tous ceux qui maintiennent l’art en vie et la critique aux aguets, tireraient-ils quelque connaissance ou quelque inspiration de leurs travaux, si ces maîtres n’avaient eux-mêmes songé à en

sauvegarder les “restes”. On leur doit, pour répercuter l’effet de leurs spectacles d’anthologie chez ceux qui les ont vus, mais aussi sur ceux qui en seront à jamais privés, des carnets de notes ou de croquis, des affiches et des photographies, des décors, des costumes et des accessoires, parfois des bibliothèques entières ou des archives en vrac : trésors à préserver, à transmettre, à enrichir pour que les publics ne soient pas condamnés à l’ignorance, ni les artistes à l’imitation. A partir d’une telle profession de foi, à laquelle on ne sait quel ministre s’abstiendrait de souscrire, deux voies se dessinent.

a) Un musée imaginaire

La première solution, esquissée après bien d’autres par les auteurs de l’article, consiste à imaginer une “cité du théâtre” comme il existe une Cité de la musique. S’il manque à cette dernière - aux dires de Pierre Boulez et d’autres personnalités influentes - le grand auditorium qui en ferait un complexe idéal, elle ne comprend pas moins des salles de concert, un musée d’envergure, des volumes d’exposition, les éléments constitutifs d’une belle musicothèque, avec des services capables de concevoir des programmes, de dresser des catalogues, de publier des brochures et des guides, d’animer des sites Intranet et Internet. Justifiant pleinement son titre de “cité”, elle abrite un Observatoire de la musique, elle jouxte le Centre de documentation de la musique contemporaine, fait face au Conservatoire national supérieur avec sa propre médiathèque et ses espaces d’audition, côtoie une Grande Halle vouée aux concerts, aux spectacles, aux expositions et aux salons, voisine enfin avec le Hall de la chanson, un Zénith, un Cabaret sauvage et diverses “folies” plus ou moins mélomaniaques.

De là, il suffit de quelques pas pour atteindre à Pantin le Centre national de la danse qui concentre dans un seul bloc la plupart des fonctions utiles au développement de la culture chorégraphique, et projette déjà de s’étendre à travers une grande salle de représentation qui lui serait contiguë.

Une Cité des arts de la rue s’érige peu à peu à Marseille, où il sera relativement aisé de loger un espace d’interprétation pour conserver, informer, étoffer, ranimer la mémoire des spectacles des dernières décennies. Dans la même ville le Musée national des arts et traditions populaires, bientôt transformé en Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée, pourrait évoquer lui aussi, à travers ses collections et ses expositions, son iconothèque et sa bibliothèque, le souvenir d’autres formes de représentations populaires dans l’espace public.

Dans cette perspective, il ne reste quelques investissements à réaliser en faveur de son Institut international et quelques réformes à accomplir dans l’organisation de son festival pour conférer à Charleville-Mézières toute entière le titre de “cité des arts de la marionnette et de l’objet” : la préfecture des Ardennes en est déjà reconnue comme la capitale mondiale. De même Châlons-en-Champagne, pourvue d’un des derniers cirques en dur pour son Ecole supérieure, dotée d’un festival et de belles aires d’accueil pour les jeunes compagnies comme pour les troupes à l’ancienne, prépare l’extension de son Centre national sur une nouvelle aire en bord de canal. A défaut d’un petit musée, auquel il n’est d’ailleurs pas interdit de rêver, le chef-lieu de la Champagne-Ardenne combinera ainsi pratiquement tous les atouts pour s’imposer comme la “cité des arts du cirque”.

Il est donc superflu d’invoquer ici l’installation en septembre 2005, dans leur nouveau siège au milieu des jardins de Bercy, de la Cinémathèque française et de la BiFi, véritable “maison du cinéma”, ou l’aménagement d’une Cité du patrimoine et de l’architecture au palais de Chaillot, voire l’existence de deux carrefours de l’art moderne contemporain au plateau Beaubourg et dans les ailes du palais de Tokyo, pour faire ressortir par contraste la situation faite à l’art dramatique. On voit qu’il ne manque qu’une “cité du théâtre” pour composer un tableau cohérent et complet du patrimoine des arts du spectacle. L’idée tente déjà des gens du métier pour des motifs de raison, de passion ou d’ambition. Elle peut séduire des responsables politiques qui y gagneraient le mérite d’ordonner à la française le paysage

des disciplines de l'éphémère. Cette nouvelle "cité" associerait à son musée des reliques des salles d'exposition temporaires, une bibliothèque et une vidéothèque, des archives et un département d'information, des ateliers et une cellule de recherche. Pour ne pas séparer la théâtrologie du théâtre, ce complexe devrait comprendre des espaces de création et d'accueil : si possible, une construction à l'italienne exhibant ses coulisses, ses machines, ses cintres et ses dessous, d'une part, de l'autre un plateau modulable, agencé selon le dernier cri de la technique afin d'illustrer la scénographie d'aujourd'hui.

Une étude de faisabilité ne manquerait pas de mettre en exergue les atouts de la place de Paris pour accueillir la nouvelle institution. L'étroitesse des rapports historiques qui unissent la ville à ses scènes, le nombre et la variété d'icelles, la prédisposition de la capitale au spectacle sous toutes ses formes, enfin la proximité du CNT, des écoles supérieures, des universités et des bibliothèques lui confèrent vis-à-vis de ses rivales des arguments que seule une volonté farouche de décentraliser saurait neutraliser (voir Robert Abirached, "Paris-théâtre", pp. 223-228, et Emmanuel Wallon, "Scène-sur-Seine", pp. 199-222, in *Paris s'éveille*, *Les Temps Modernes*, n° 617, janvier-février 2002).

L'unique concurrente sérieuse à Paris s'appelle Avignon, avec le Festival "in" et son foisonnant "off", la Maison Jean Vilar et le Jardin de Mons attenant, l'ISTS, les espaces de l'Hospice Saint-Louis, le CNES à la Chartreuse de Villeneuve, le Palais des Papes et son centre de congrès, des théâtres et des installations de toutes espèces… On comprend que cette concentration de lieux, de moyens, de talents, de spectateurs et de visiteurs aient inspiré dix ans plus tôt les projets d'un Bernard Faivre d'Arcier. L'échec de sa tentative d'implanter le CNT sur place, les réticences de la commune, puis la séparation du festival et du centre de ressources ont sonné la fin d'un rêve qu'une promesse suffirait à ranimer. Cette fois la Maison Jean Vilar en serait le pivot : mais une maison rajeunie, rénovée, agrandie, entourée, élargie aux représentants des institutions du voisinage, enfin une maison dirigée, dont le (ou la) responsable aurait l'appui du conseil d'administration pour établir le budget, engager des projets, encadrer le personnel. Elle s'appuierait sur les partenaires mentionnés ci-dessus - et bien entendu sur le Département des arts du spectacle de la BNF, qui y entretient une antenne -, mais aussi sur le CNT et les autres centres de ressources du spectacle vivant, pour conforter Avignon dans son rôle de "cité du théâtre", avec le concours des collectivités territoriales et l'aide de l'Etat.

Une convention pluriannuelle et multipartite donnerait un cadre stable à cette alliance. Ce document, ratifié par le ministère, définirait les conditions dans lesquelles les autres établissements, notamment le Festival, l'ISTS et le CNES contribueraient aux entreprises de conservation et de valorisation du patrimoine théâtral conduites par la Maison Jean Vilar. Au besoin, un conseil de programmation, dont la composition reste à imaginer, arbitrerait entre leurs diverses propositions dans ce domaine. A la conception rigide d'un musée, cette configuration opposerait en effet, sous l'appellation commune de "cité du théâtre", un programme évolutif d'expositions et de spectacles, d'ateliers et de démonstrations, de conférences et de lectures, de rencontres et d'actions pédagogiques. Elle bénéficierait de nombreux relais dans les environs pour maintenir un volume d'activité satisfaisant au-delà de la période estivale, auprès de l'Université du Vaucluse, des CEMEA, des ATP, du Conservatoire national de région, des théâtres permanents de la ville et des compagnies qui viendraient répéter dans les salles affiliées aux réseaux d'Avigon Public Off (APO), de l'Association des lieux de festival en Avignon (ALFA), d'Avignon Réseau Théâtre Œuvres (ARTO), de Scènes d'Avignon, eux-mêmes liés par convention depuis juin 2005. Au lieu de présenter sous des vitrines le reflet d'une esthétique théâtrale convenue ou datée, cette organisation témoignerait de toute la diversité des paroles, des images et des formes du théâtre, tel qu'il est advenu et tel qu'il procède à Avignon depuis 1947. Elle compléterait ainsi, sans le redoubler, le travail effectué à Paris par la BNF, la Bibliothèque Gaston-Baty, la

SHT, la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, les bibliothèques Jean-Louis Barrault (Odéon) et Béatrix-Dussane (CNSAD), ou encore la Bibliothèque historique de la Ville de Paris. L'option d'Avignon combine les mérites de la cohérence et de la souplesse. S'il souhaite l'imposer en fixant à sa mise en œuvre un horizon rapproché dans le calendrier, il serait bon que le ministre s'applique à en persuader le maire ; les connaisseurs de la vie politique française ajouteront : et qu'il en touche un mot au chef de l'Etat.

b) Des richesses à recenser et à préserver

Une vision alternative se profile cependant. Les ressources patrimoniales des arts de la scène sont si variées et leurs abris si dispersés qu'il n'est pas sain de diriger l'effort public vers un seul lieu de sauvegarde et de valorisation, serait-il situé dans la capitale ou dans la cité des papes. La nécessaire relance de la Maison Jean Vilar ne saurait dissuader d'entreprendre les autres chantiers dont dépendent la collecte, la maintenance, la pérennité, la connaissance et la consultation des documents de toutes natures semés par les entreprises de spectacle. Quel pays laisserait périr ses chefs d'œuvre et crouler ses monuments pour édifier un musée réservé à quelques uns d'entre eux ? Dans cette optique, le théâtre garde son rang prioritaire, en raison de la carence des soins consentis jusqu'à présent à son passé, mais il n'est plus un cas isolé. La danse contemporaine, la musique savante, les musiques populaires et la chanson, les marionnettes, le cirque et les arts de la rue réclament leur lot d'attention. Pour préserver la connaissance des auteurs et des compositeurs, cultiver la mémoire des metteurs en scène, des chefs d'orchestre, des chorégraphes et des interprètes, prolonger le souvenir des représentations et des concerts, il importe avant tout d'en saisir les traces là où elles ont été produites. Chaque institution de production, chaque établissement de diffusion doit se montrer capable de les identifier, de les recueillir et de les conserver, même si les conditions pour les communiquer au public semblent encore loin d'être réunies. On connaît hélas quelques cas de centres dramatiques, de scènes nationales ou d'écoles supérieures d'art dont la mémoire a failli être effacée à l'occasion d'un simple changement de direction. De la photographie de plateau au film coproduit avec les subventions de l'établissement, la palette des documents à protéger est plutôt large. On a notamment entendu parler – sans pouvoir vérifier – de la difficulté de retrouver l'ensemble des travaux de Raul Ruiz dans les maisons de la culture de Grenoble et du Havre auxquelles il fut associé.

Le ministère doit donner l'exemple, lui dont les services centraux et déconcentrés récoltent, à l'intention des conseillers et des commissions d'experts, une multitude de renseignements sur les réalisations et les projets. Il lui faut rappeler aux structures qui dépendent de l'Etat pour une partie ou pour la totalité de leur financement - des théâtres nationaux aux scènes conventionnées, des opéras aux scènes de musiques actuelles, des écoles supérieures aux conservatoires municipaux - leurs obligations au regard des lois et règlements en ce qui concerne les biens produits sur fonds publics. Il lui incombe aussi de veiller au respect des textes sur les archives. Il convient surtout qu'il dote les bibliothèques spécialisées, mais aussi les centres de ressources compétents en matière patrimoniale, les musées disposant de collections relatives au spectacle et les services d'archives recevant des dépôts de cette nature, de moyens proportionnels à l'ampleur des collections respectives, en sorte qu'ils puissent enfin faire face à leurs responsabilités, en termes de sauvetage matériel, de catalogage informatisé et de mise en ligne des inventaires.

Cartons à classer, costumes à prémunir des mites, accessoires à protéger, dessins et maquettes à photographier, négatifs à tirer ou positifs à dupliquer, microsillons à nettoyer, à restaurer ou à transcrire, manuscrits à microfilmer, documents à passer au scanner, bandes magnétiques à recopier sur CD, vidéocassettes à transférer sur DVD, inventaires à saisir sur informatique, bases à verser d'un simple traitement de texte à un logiciel adapté… : la liste des richesses en souffrance reste longue.

c) La numérisation à grande échelle

Le rhinocéros d'Eugène Ionesco en visite au Département des antiquités du Louvre : telle est l'impression laissée début 2005 par l'irruption de Google dans la quiétude des bibliothèques et des musées d'Europe. Les controverses suscitées par les annonces de la société gérant le plus puissant moteur de recherche de la Toile ont permis aux responsables publics de prendre conscience des enjeux de la digitalisation pour l'avenir de la connaissance et de la transmission. La France jouit des compétences indispensables et de l'expérience nécessaire pour tracer une alternative au modèle de traitement des savoirs proposé par Google ou Microsoft. Encore faut-il qu'elle se décide à changer d'échelle, en accord avec ses partenaires européens.

La numérisation des répertoires, ainsi que des documents écrits, illustrés, sonores et audiovisuels les plus fragiles ou les plus demandés relève à ce titre de l'urgence absolue. C'est cette opération en effet qui commande la pérennité des pièces détenues, le bon emploi des fonds déposés, la fréquentation des salles de lecture et d'exposition, la consultation des ressources sur place ou à distance, bref l'exercice des missions primordiales qui justifient les investissements immobiliers et les frais de fonctionnement courant absorbés par les organismes de conservation. Renaud Donnedieu de Vabres a inscrit cette préoccupation parmi les priorités de ses dix « chantiers numériques », annoncés pour l'inauguration de la biennale Villette Numérique, le 21 septembre 2004. Le huitième de ces travaux prévoit le renforcement de la plate-forme technique de la BNF afin d'augmenter ses capacités de saisie, d'archivage et de diffusion en ligne, notamment à travers la bibliothèque Gallica. D'autres établissements d'intérêt public doivent bénéficier d'aides dans la même optique, de la Bibliothèque Gaston-Baty au CDMC.

L'étendue des besoins dans ce seul registre soumet l'octroi des crédits à deux critères d'appréciation conjoints. Il faut certes évaluer les risques de perte irrémédiable, pour les conjurer en tenant compte de la valeur artistique et de l'intérêt historique de chaque lot. Il faut en même temps garantir les modalités d'indexation et de classement qui maximiseront les possibilités de restitution des objets aux artistes, aux étudiants, aux chercheurs et aux curieux. On peut juger la gravure numérique encore trop coûteuse en matériel, en temps et en personnel. Remarquons d'abord qu'elle offre une solution quasi-définitive, contrairement aux techniques magnétiques qui ne garantissaient que quelques décennies de tranquillité. Notons ensuite qu'elle prête à des combinaisons entre le texte, l'image et le son, à des interrogations croisées qui n'étaient pas imaginables auparavant. Ajoutons encore que les progrès des scanners et des bancs de vidéo numérique abaissent constamment le coût moyen des opérations, au point qu'elles peuvent souvent être menées en interne. Reconnaissons enfin que son prix sera réduit pour la collectivité si elle procède à des appels d'offres groupés dans le cadre d'une programmation budgétaire. La constitution de GIP ou de GIE permettrait aux établissements concernés d'obtenir d'important rabais de la part des fournisseurs et sous-traitants sollicités.

Précédées par l'Année du patrimoine en 1980, deux décennies d'efforts publics ont permis à la France d'entretenir son héritage architectural et de rénover ses musées. La même sollicitude n'a pas encore entouré les monuments de l'éphémère. Ces vingt années virent pourtant un essor sans précédent de la création musicale et de la production de spectacles. Le nombre des professionnels et des praticiens amateurs a crû, plus vite sans doute que la foule des spectateurs. Les acquis de ce développement sont menacés si les auteurs, les interprètes et les publics de demain ne peuvent s'appuyer à des savoirs étayés par des textes, des images, des enregistrements, des preuves. Aucun ministre n'avait encore pris la mesure du danger. Il est donc temps de lancer un plan national en faveur du patrimoine des arts du spectacle. Le ministère de la Culture ferait adopter pour cette cause un budget pluriannuel, auquel

contribueraient également l’Education nationale et la Recherche. Les principaux volets du plan correspondraient aux objectifs de conservation, de numérisation, de valorisation, de diffusion et d’action pédagogique. Le théâtre y prendrait toute sa place aux côtés des autres arts. Les opérations prioritaires seraient déterminées, discipline par discipline, sous la surveillance de la DMDTS, assistée pour la durée du plan d’une commission consultative formée de représentants d’autres directions sectorielles (DAPA, DMF, DLL, CNC) de responsables de bibliothèques spécialisées, de musées concernés, des centres de ressources du secteur, de laboratoires de recherche et d’experts indépendants.

Les phonogrammes et les vidéogrammes sont pour l’interprétation musicale et scénique ce que la partition est à la composition et le livre à la dramaturgie. Il importe de les recenser avec rigueur, de les numériser en quantité, de les conserver précieusement, certes, mais encore d’en enregistrer et diffuser sans cesse de nouveaux.

d) Les enregistrements sonores

Avec l’introduction du disque compact numérique (CD) dans les années 1980 et son triomphe au milieu des années 1990, l’industrie du phonogramme a connu un regain de succès et de profit qui l’a un peu vite conduite à déprécier son passé. Gravée sur une surface résistante, transférable et reproductible à l’infini sans parasite et sans perte, la musique semblait enfin entrée dans l’éternité. Les majors ont entrepris de convertir leurs catalogues de la forme analogique au mode numérique, stockant des dizaines de milliers d’heures sur les disques durs de leurs ordinateurs, afin de les rééditer sur le nouveau support au gré des promotions et des commémorations. Dans ces opérations de « remastérisation », elles ont oublié bien des pièces, bien des interprétations qui leur semblaient condamnées par la mode. Elles ont aussi jeté aux ordures ou livré au pilon des collections entières de microsillons dont on redécouvre aujourd’hui les qualités acoustiques. Quelles pertes irrémédiables ont causé la liquidation des actifs de Pathé Marconi, le rachat de Barclay ! Le son rond et chaud qui caractérise les fragiles rouleaux des pionniers du phonographe, les vieux disques 78 tours d’avant-guerre, les 45 et les 33 tours qui ont bercé la Ve République ont bien été remis à l’honneur par des collectionneurs avertis, par des amateurs éclairés comme Jean-Christophe Averty dans ses émissions de radio sur l’histoire du swing, mais aussi par les jeunes partisans de l’échantillonnage, disc jockeys (DJ) et bidouilleurs de musique techno. Les discothèques publiques ont rarement su négocier le passage d’une technique à l’autre. Combien de collections de vinyles et de cassettes magnétiques ont été évacuées sans ménagement, pour laisser place aux CD sur les rayons des bibliothèques municipales ? L’hécatombe doit cesser. Si les « K7 » jouissent d’une durée de vie très limitée, les microsillons peuvent défier le temps à condition d’être nettoyés, stockés, joués dans de bonne conditions. En ce qui concerne les enregistrements les plus rares ou les plus fragiles, les restaurateurs savent désormais les sauvegarder sur matrice numérique, en éliminant les parasites et le bruit de fond, sans altérer leurs qualités originales.

Individualiste au départ, la logique du collectionneur devient plus altruiste au fur et à mesure que s’approche l’heure de désigner un gardien qui veillera, après sa disparition, sur les richesses patiemment accumulées pour satisfaire sa passion. Il arrive, hélas ! que les institutions patrimoniales se comportent de manière inverse. Les collections qu’elles constituent au service de la collectivité deviennent parfois l’objet des soins jaloux de conservateurs inquiets de les voir exposées à des mains malhabiles. Il advient surtout que les établissements publics entrent en concurrence pour accroître leurs fonds, sans assez se soucier de coordonner leurs efforts pour les mettre à la disposition de tous. C’est pourquoi leurs tutelles ministérielles ne doivent pas hésiter à intervenir pour répartir les rôles entre ces acquéreurs. Trois préoccupations doivent les guider dans ce difficile exercice d’arbitrage entre spécialistes. Il importe d’abord de séduire les éventuels donateurs, afin qu’ils fassent à leur

pays de naissance ou d'adoption le plus beau des présents : le trésor d'une vie dans l'art. Or leur générosité ne s'épanouit pas sans garanties. Des dispositions fiscales adaptées sont attendues pour faciliter leur geste, sinon celui de leurs héritiers légitimes. Les fonds devront être protégés, inventoriés, mais aussi offerts à la consultation dans de bonnes conditions, et valorisés à travers des restaurations, des expositions, des publications. Il s'agit ensuite de veiller à leur répartition entre institutions compétentes : la priorité des autorités ira à la constitution d'ensembles cohérents, aussi complets que possibles, mais aussi à leur distribution sur le territoire. Serait-il juste que Paris accueille la plupart des fonds sous prétexte d'exhaustivité… et au risque de doublons ?

Les impératifs de conservation du patrimoine discographique varient d'un genre à l'autre. Art de l'interprétation et de l'improvisation, le jazz doit ses chefs d'œuvre à la rencontre de musiciens dont un enregistrement peut garder la trace unique. Les historiens du genre ne manquent pas en France - comme le prouve l'excellent *Dictionnaire du jazz* codirigé par Philippe Carles, André Clergeat et Jean-Louis Comolli, paru chez Robert Laffont (Paris, collection « Bouquins ») en 1994. Mais les éditeurs anglais du *Grove* se montrent plus hardis pour les solliciter. La relative dispersion des fonds historiques ne facilite pas la tâche des chercheurs, et le manque de coordination entre les institutions spécialisées décourage parfois la générosité des collectionneurs. Les 40.000 disques et les riches archives du pionnier de la discographie, l'écrivain et éditeur Charles Delaunay (1911-1988), fils des peintres Robert et Sonia, ont heureusement échu à la BNF ; celles de son ancien collègue, inlassable défenseur du Hot Club de France, le critique et producteur Hugues Panassié (1912-1974), sont parvenues à la bibliothèque municipale de Villefranche-de-Rouergue. Laurent Gaudet, fondateur du CIJ en 1984, a logiquement légué ses collections à l'IRMA. La Maison du jazz, hébergée par la revue *Jazz Hot*, est encore dépourvue de locaux et de moyens permettant d'affronter une responsabilité archivistique. Quelle médiathèque le journaliste André Francis, le collectionneur Philippe Baudoin feront-il un jour profiter de leurs collections de disques et de périodiques ?

Dans le milieu des musiques traditionnelles, où la collecte fait désormais partie des mœurs, la décentralisation est la règle. Les premiers relevés ont été effectués sur papier par des musicologues isolés, relayés par des sociétés savantes à la fin du XIXe siècle. Des institutions universitaires ou muséales s'en sont mêlées au cours du siècle suivant, en utilisant des moyens d'enregistrement de plus en plus perfectionnés. Le MNATP a rassemblé beaucoup de leurs témoignages. Depuis les années 1970, les associations locales ont multiplié ces enquêtes. Elles ont enfin reçu le renfort des collectivités territoriales, singulièrement des régions empressées de mettre en exergue des signes d'identité commune à des fins politiques ou touristiques. Elles ont financé des offices culturels, des agences spécialisées, des associations musicales ou des fédérations d'amateurs qui ont constitué de véritables pôles de mémoire musicale et chorégraphique, tels le Centre des musiques traditionnelles du Limousin (CMTL), celui de Rhône-Alpes (CMTRA), ARCADE en Provence-Alpes-Côte-d'Azur, Dastum en Bretagne. D'autres conseils régionaux n'entretiennent en revanche aucun organisme compétent en la matière, malgré l'ampleur du patrimoine et la vitalité de la pratique dans leurs contrées.

Le monde des musiques dites « actuelles » ne bénéficie pas d'une égale sollicitude. Pour satisfaire la jeunesse, les pouvoirs publics apprennent à accepter la nouveauté et la diversité de ses formes d'expression. Ils pensent en termes d'initiation, de formation, de production et de diffusion. Ils financent des tremplins de découverte, des studios de répétition, quelques stages de professionnalisation. La conservation n'est pas encore à l'ordre du jour, comme s'il était difficile de concilier le passé récent avec un présent aussi mouvant. Des lieux de mémoire et de connaissance ont tout de même vu le jour à l'initiative de passionnés. L'IRMA en recense soixante-trois à la rubrique « lieux-ressources spécialisés » de *L'Officiel*, dont la

plupart sont aidés par les collectivités territoriales et beaucoup par les DRAC. Comme son nom l'indique, la Fanzinothèque de Poitiers tire quantité d'informations et de références de la presse parallèle ou alternative. Toute la région Poitou-Charentes est d'ailleurs quadrillée par les pôles de la plate-forme MIR (Musiques, informations, ressources) qui canalisent ce type de sources. A Toulouse, Avant Mardi, centre régional du rock et de la chanson, effectue un travail de dépouillement analogue. Les associations régionales, telle Domaine Musiques en Nord-Pas-de-Calais, ont parfois créé un département spécialisé capable de réunir une documentation conséquente. Mais ces structures sont peu nombreuses à disposer de collections de phonogrammes. L'université, en dehors de rares exceptions comme à Paris VIII- Saint-Denis, tarde à s'intéresser à des genres qui attirent pourtant un nombre croissant d'étudiants, de la musicologie à la sociologie. Le CNRS ne les considère guère, bien qu'ils reflètent les émotions d'une large partie de la société urbaine. Marc Touché, un pionnier des musiques « amplifiées » a racheté le fonds du mythique Golf-Drouot, pour le mettre notamment à la disposition du MNATP qui saura sans doute le valoriser dans sa nouvelle implantation de Marseille. L'INA garde de précieux souvenirs des années rock, jerk, pop, disco, funk, hip hop, dans la mesure où la radio et la télévision ont accompagné l'essor de ces styles, mais l'accès aux bobines et aux fichiers numérisés s'avère ardu et coûteux pour les simples curieux.

e) <u>Les captations audiovisuelles</u>

L'édition discographique et la transmission radiophonique permettent pratiquement d'initier n'importe qui, du mélomane débutant au chercheur avancé, aux meilleures interprétations d'un classique. Les amateurs de théâtre n'ont pas ce recours. La connaissance du théâtre d'aujourd'hui implique d'aborder par le truchement d'un enregistrement, pour ne citer que les plus grands, les régies d'Ariane Mnouchkine et de Patrice Chéreau, mais aussi d'un Giorgio Strehler, d'un Peter Stein, d'un Piotr Fomenko, d'une Deborrah Warner. Que peut comprendre des aventures de la scène contemporaine un élève de conservatoire ou un étudiant en faculté qui n'a jamais tremblé, serait-ce devant une mauvaise cassette en noir et blanc, aux échos du théâtre de Tadeusz Kantor ou de Bob Wilson ?

Le 31 janvier 2005, dans le cadre d'une journée sur le patrimoine audiovisuel du spectacle organisée par le CNT avec plusieurs de ses partenaires au Théâtre de l'Athénée, Serge Toubiana mettait les gens de théâtre en garde contre ce désir compulsif, propre à notre époque, de tout enregistrer, tout conserver, tout thésauriser. Le directeur général de la Cinémathèque française en parlait à son aise… Sans l'obstination de son illustre prédécesseur Henri Langlois, une large partie du patrimoine cinématographique serait perdue pour toujours. Les premiers films de l'histoire, auraient pu connaître l'existence fugace des spectacles de foire parmi lesquels ils furent parfois projetés. Et les précieux rubans au nitrate d'argent risquaient de partir en flammes si les Archives du film ne les avaient traités, restaurés, repiqués sur d'autres supports. Forts de ces bons principes de conservation, les défenseurs de la cinéphilie ne contribuent-ils pas eux-mêmes à la connaissance et à la passion de la danse, grâce aux programmes de l'excellente Cinémathèque de la danse ?

Depuis que l'écriture s'y applique, les moyens de retenir et de reproduire la partition d'une pièce de théâtre, de musique ou même de danse se sont perfectionnés. Craint-on pour autant d'en oublier la part vivante et mouvante ? L'interprétation, la direction d'orchestre, la mise en scène et la chorégraphie sont sans conteste des arts de l'éphémère. Sous prétexte d'en préserver la rareté, faut-il renoncer à les enseigner ? Afin d'en partager l'expérience, faut-il éviter d'y initier les néophytes ? Le théâtre n'est pas seulement textuel, il est aussi contextuel. La musique n'est pas pure sonorité, elle forme aussi un milieu pour l'immersion de l'auditeur. La danse n'est pas seulement corporelle, elle est aussi spatiale et temporelle. Leur mode de production, les conventions de leur représentation, la construction de leur dispositif, les étapes

de leur élaboration, les variantes de leur répétition méritent d’être entr’aperçues de temps à autre. La force de la suggestion n’y perd rien, au contraire, comme le savent les heureux initiés. « Filmer le théâtre concerne la scène et sa mémoire, et cette activité est capable de produire un des avatars de l’existence multiforme d’une œuvre théâtrale - de la pièce à la scène, d’un plateau à l’autre, de l’intérieur au plein air, du petit au grand écran. », écrit à ce sujet Béatrice Picon-Vallin (in *Le film de théâtre,* CNRS Editions, Paris, 2004).

Pour voir un Rembrandt ou un Bacon, rien ne vaut le face-à-face. Mais quel visiteur d’exposition réfuterait le catalogue et le livre, le documentaire et le débat ? Il est sans doute vrai qu’il faille s’appeler Henri-Georges Clouzot pour filmer Picasso au travail, ou bien Jean-Marie Straub et Danièle Huillet pour capturer les images du Louvre. La meilleure scénographie, le jeu le plus subtil tolèrent mal le regard d’une caméra hâtive ou agitée. Et la prise d’images s’avère en concert plus difficile encore que la prise de son, ce qui n’est pas peu dire. L’enregistrement exact étant hors d’atteinte, une captation fidèle à l’interprétation exige les soins d’une production à part entière, et surtout le talent d’un véritable réalisateur.

C’est pourquoi il convient de distinguer deux tâches d’intérêt public en matière de filmographie et vidéographie. La sauvegarde des traces, quelle qu’en soit la qualité, relève du soin de chacun : auteurs, artistes, producteurs, diffuseurs, administrateurs, inspecteurs, conservateurs et archivistes. La constitution d’un répertoire vidéographique respectueux des œuvres repose sur des organismes dont les efforts demandent à être encouragés et coordonnés : la BNF (notamment le DAS, le DM, le DAV), l’INA, le fonds CNC « Images de la culture », l’ADAV, l’association Images en bibliothèque, le CNT, le CND, la Cité de la musique, HorsLesMurs, l’IIM, l’IRMA…

Pour progresser dans la première mission, il convient de mobiliser les professionnels et leurs partenaires à tous les échelons, en commençant là où naissent les témoignages et disparaissent les traces : dans les théâtres, les scènes publiques et privées, les entreprises et les associations produisant des spectacles. La subvention intervenant le plus souvent à l’origine de l‘acte de création, de même que du geste de classer, l’Etat et les collectivités publiques ont la tâche de rappeler à leurs devoirs les agents qui négligeraient leurs responsabilités en matière d’archivage et de conservation.

Pour avancer dans la seconde mission, il n’est pas possible de compter seulement sur les bonnes volontés, fussent-elles stimulées par des arrêtés ou des circulaires. Il faut aussi une inspiration, de l’argent, des talents, des procédures. Nous plaidons pour le développement d’un fonds national d’aide à la captation audiovisuelle, financé par la DMDTS, le Centre national de la cinématographie (CNC), avec l’association des SPRD, des sociétés de télévision et de l’INA. Son engagement serait subordonné à l’examen, par une commission *ad hoc,* du projet conjoint d’un metteur en scène (ou metteur en piste, ou chorégraphe, ou directeur musical) et d’un réalisateur. Il déclencherait en outre l’attribution d’un droit de représentation et de consultation ultérieure des œuvres enregistrées, au profit des organismes de documentation et de ressources du secteur public. Le Fonds d’aide à la recréation et à la captation du spectacle vivant, qui existe déjà auprès du CNC, jouerait ce rôle de manière plus significative si ses crédits et ses partenariats étaient abondés. Une fois consolidé à l’échelle française, ce système pourrait inspirer un programme européen. C’est également à la dimension du continent, en attendant de pouvoir le faire au plan international, qu’il convient de poser la question des droits de consultation dans le cadre de la lecture publique et de projection à des fins pédagogiques.

En vérité, il s’agirait de dessiner, avec le concours de la Commission européenne et grâce aux conseils de RCE, deux projets européens autonomes, bien qu’absolument complémentaires, susceptibles d’être incorporés par la suite à l’un des programmes génériques de l’Union (Culture ou Média Plus). Le premier serait chargé d’un inventaire systématique des principaux fonds de vidéogrammes détenus dans les collections publiques,

auprès des institutions nationales, territoriales ou académiques, dans les théâtres et les médiathèques. Le pilotage serait assuré par un consortium mis en place par les pays volontaires, au titre des coopérations renforcées s'il le faut. Le CNT et le CND pourraient assumer la représentation du côté français, en relation étroite avec la BNF et l'INA. Le second projet devrait tendre à bâtir un système souple de coproduction, prêt à intervenir dans toutes sortes de configurations artistiques et économiques pour financer la réalisation de captations de qualité, avec une clause de droits et une clause de conservation. Ce fonds serait géré par un conseil d'administration pluripartite décernant ses aides sur l'avis d'un comité artistique. L'expérience d'un expert indépendant, connaissant de près les réalités de la création théâtrale, de la production audiovisuelle et de la coopération européenne, serait précieuse pour définir au préalable les conditions de fonctionnement d'un semblable dispositif.

Renaud Donnedieu de Vabres s'est montré conscient de l'enjeu en déclarant devant la représentation nationale, le 9 décembre 2004 : « Je souhaite que les vingt millions supplémentaires mobilisés par le Premier ministre au profit de l'audiovisuel public permettent de multiplier les adaptations de spectacle vivant et de donner – notamment sur les chaînes gratuites de la télévision numérique terrestre (TNT) une plus large place aux programmes culturels. » Il resterait à préciser dans le détail le montant et l'emploi de ces crédits, en imaginant un mécanisme pérenne d'attribution qui n'entérine pas les préjugés commerciaux des directeurs de programmes.

Amenuisement de l'actualité du spectacle à la portion congrue, retransmissions de pièces de boulevard plus ou moins modernisées, promotion des *one man shows* des comiques agréés sur les ondes, créneaux nocturnes ou estivaux pour la création, hommages posthumes aux auteurs contemporains… «La nuit et l'été » , le rapport de Catherine Clément sur « La place de la culture dans les programmes de France Télévision », remis à J.-J. Aillagon le 10 décembre 2002, a brossé un tableau assez réaliste de la manière dont France 2 et France 3 concevaient le respect de leurs obligations. Les téléspectateurs échaudés par quelques années de « mieux-disant culturel » sur le principal canal privé ne peuvent plus se satisfaire des pis-aller du secteur public. Pourtant la plupart de ses recommandations sont demeurées en souffrance. Le Fonds pour la création musicale (FCM) aide la réalisation de projets audiovisuels relatifs à la musique. Comme la DMDTS l'a déjà signalé à la suite d'un rapport remis en février 2000 à Catherine Tasca, un dispositif similaire manque pour le théâtre, la danse, les marionnettes, le cirque, les arts de la rue et les arts du récit. Les sociétés civiles concernées devraient envisager la constitution d'une filiale commune pour le construire. Il en va de la mémoire des œuvres, mais aussi de leur présence sur les chaînes de télévision. Celles-ci auront moins d'excuses pour ignorer la vie de la scène si des réalisateurs de cinéma et de vidéo en ont déjà consigné la trace.

Il ne sert à rien de relancer la production en amont si le blocage perdure en aval, au stade de la diffusion. Le service public manque singulièrement d'audace dans ce registre, y compris si l'on compare avec le secteur privé. Voici deux exemples : le bouquet numérique TPS propose un service de pièces filmées en paiement à la séance (cf. brochure commerciale de TPS Multivision, 2004) ; les titres du catalogue vidéographique de Hatier et d'autres maisons d'édition peuvent être commandés au prix de 4,50 € (abonnement mensuel) ou de 5,60 € (commande isolée). Pourquoi les chaînes du service public n'agiraient-elles pas de même, à des tarifs planchers, en puisant dans les fonds publics libres de droits (ou dont les droits auraient été spécialement négociés) ? En tout état de cause, le système peut être techniquement éprouvé dans un réseau Intranet plus restreint, qui relierait les grandes bibliothèques et les centres de ressources à l'INA, à la BNF, au CNC, avec la complicité de France Télévision (notamment France 5 et France 4) et d'Arte.

La consultation individuelle et la projection publique offrent des alternatives à la diffusion commerciale et à la copie privée, à condition d'être autorisées au regard de la législation sur la

propriété intellectuelle et d'être organisées dans le cadre de bibliothèques, de musées ou de lieux de spectacle. Les collections dignes d'intérêt sont éparpillées, malaisées à recenser, mais surtout difficiles à exploiter pour des raisons de droits. Ceux-ci sont non seulement onéreux à acquitter mais coûteux à rechercher. L'exigence des sociétés d'auteurs, qui refusent par principe d'assouplir les dispositions en vigueur, n'est pas la seule cause de la sous-utilisation des fonds. La mauvaise qualité des captations, la fragilité des supports, le manque d'indication sur les ayants droit, l'absence d'autorisation de la part de ceux-ci peuvent condamner une cassette au sommeil… ou la livrer frauduleusement aux regards. Un état des lieux - même rapide et parcellaire - des vidéothèques du spectacle vivant révèle qu'elles sont en général assez mal indexées, peu outillées sur le plan du droit, et déjà menacées dans leur existence physique après seulement dix à vingt années de stockage et de lecture.

Le CNT a montré à travers la réalisation d'un guide vidéographique qu'il était possible d'engager une collaboration active entre les institutions détentrices des principales collections. Il a innové en 2005, en lançant un premier festival du film de théâtre avec la ville de Saint-Étienne. Avec l'aide des autres CR-SV, il faut maintenant progresser plus vite et de manière mieux ordonnée dans cette voie. Les opérateurs intéressés par le spectacle vivant ne manquent pas dans le domaine de la diffusion audiovisuelle, de France Télévision et Arte à l'INA, de l'association Images en bibliothèque à l'ADAV, du Forum des images à l'Inathèque, du Centre Georges Pompidou à l'Auditorium du Louvre, de la BNF au CNC. Gérée par ce dernier, la base "Images de la culture" donne à la fois l'exemple de ce qui a été accompli et de ce qui reste à faire : son site permet en principe de repérer tout film ou toute vidéo qui a bénéficié de l'aide de l'Etat, y compris dans le registre musical, théâtral ou chorégraphique.

f) L'illustration et l'iconographie

Le théâtre, la danse et la musique appartiennent aux arts de la représentation. Ils sont à ce titre producteurs d'images tout comme les arts plastiques, sauf que ces derniers le sont de façon exclusive, alors qu'une pièce dramatique, musicale, lyrique ou chorégraphique agit sur des milliers de capteurs autres que ceux du nerf optique.

L'estampe, la peinture, l'illustration, l'affiche constituent vis-à-vis du spectacle ou du concert plus que des documents. Elles ont la double fonction de participer à l'interprétation livrée par les artistes et d'en témoigner au delà de leur présence. Eléments décoratifs ou contextuels de l'expérience du spectateur, elles conservent et transmettent aux générations futures la mémoire de ce qui advint. L'iconographie constitue donc une partie essentielle du patrimoine de ces disciplines. Les archives, les bibliothèques et les musées – sans parler des fondations et des collectionneurs privés - possèdent en ce domaine des collections sans commune mesure avec celles dont les CR-SV ont la garde, à l'exception de la Cité de la musique (grâce au Musée qu'elle comporte) et, dans une moindre proportion, du CND et de l'IIM. Leur rôle n'en est pas moins de réfléchir aux moyens de faire progresser l'inventaire de ces fonds et d'inciter à leur mise en valeur, par des publications, des expositions, des projections et de l'édition en ligne. Il n'existe pas encore dans le monde savant l'équivalent, pour l'imagerie du théâtre, de ce que réalise, pour la musique, l'Institut de recherche sur le patrimoine musical français (IRPMF), laboratoire du CNRS associé au Département de la musique de la BNF. Le DAS est naturellement désigné pour remplir un office similaire, mais il n'y parviendra pas sans un sursaut de volonté et un concours de crédits, ni sans assistance de la part d'établissements universitaires français et étrangers, de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) et des autres membres de la SIBMAS.

Des portraits de Théophile Gautier (1855), Gioacchino Rossini (1855-1856) et Sarah Bernhardt (vers 1860-1865) par Nadar aux reportages de Brigitte ou Marc Enguerrand au Festival d'Avignon, en passant par les clichés de Willy Ronis chez les Zavatta (1949), la photographie reflète les artistes de la fosse, de la scène et de la piste depuis qu'elle s'est elle-

même révélée. Jean Vilar dans l'objectif d'Agnès Varda et Jean-Marie Serreau dans celui de Lipnitzki, Ariane Mnouchkine vue par Jacqueline Bablet, Carolyn Carlson cadrée par Guy Delahaye, Antoine Vitez sous l'œil de Claude Bricage, Patrice Chéreau par Claude Gafner, mais aussi le jazz regardé par Quentin Bertoux, les arts de la rue suivis par Christophe Raynaud De Lage…L'instantané comprend l'éphémère. Il capture l'événement pour mieux rendre sa liberté à l'imagination du spectateur. Du daguerréotype au papier argentique et de la diapositive à l'écran numérique, les techniques et les supports ont varié, mais rien, ni le cinéma, ni la vidéo, n'a compromis l'importance de l'image fixe pour connaître le spectacle vivant.

La dispersion des collections photographiques est encore plus prononcée que celle des fonds d'iconographie traditionnelle, puisqu'aux institutions de conservation publiques s'ajoutent les agences spécialisées, de Roger-Viollet à Magnum et de Giraudon à Contrepoint, les sociétés de presse, les archives des théâtres et des compagnies, les réserves des photographes eux-mêmes. Cependant l'Etat a récemment créé un organisme capable d'assurer une mission de coordination dans ce domaine patrimonial. Etabli aux Jardin des Tuileries dans l'édifice qui lui a laissé son nom, le Jeu de paume est issu en 2004 de la fusion entre la Galerie nationale du Jeu de Paume, du Centre national de la photographie (CNP) et de l'association Patrimoine photographique. Sa vocation d'assurer la diffusion de la photographie et de l'image repose sur les moyens des trois éléments constituants, mais pas sur la totalité de leurs effectifs. La Galerie nationale lui a légué ses espaces d'exposition, de projection et de documentation. Le Patrimoine photographique lui a apporté les quatorze collections dont il garde les épreuves et gère les droits (André Kertész, Denise Colomb, Studio Harcourt…), avec son propre espace d'exposition à l'Hôtel Sully, dans le Marais. Le CNP a quitté l'hôtel Salomon de Rotschild et offert à l'ensemble son catalogue de livres et d'édition. Présidée par Alain-Dominique Perrin, la nouvelle structure ne dépend plus que de la Délégation aux arts plastiques (DAP). Son directeur a lancé un programme d'expositions aussi bien chronologiques que thématiques, ouvert aux divers courants d'expression photographique, aux différents statuts de l'image fixe ou animée. Il faut y assurer la meilleure visibilité des arts du spectacle et de la musique. Mais il faudra aussi que cet exemple anime d'autres logiques de collaboration, au plan disciplinaire et au niveau territorial. Là encore, les initiatives des CR-SV, aussi démunis soient-ils du point de vue des collections, peuvent inciter leurs partenaires à passer à l'action.

g) Les archives

Plus les biens à conserver sont anciens, fragiles, hétéroclites, et plus augmente la difficulté de les inventorier, de les préserver et de les valoriser.

Cette vérité d'évidence vaut pour les archives sur papier, qu'elles émanent des artistes ou des institutions. La variété des supports et des formats n'a d'égale que celle des contenus : lettres d'auteurs ou de compositeurs, manuscrits de pièces et de partitions, notes de mise en scène ou de direction d'orchestre, croquis pour un décor ou un costume, affiches, programmes, dossiers, "bibles", mais aussi rôles de distribution, carnets de régie, livres de comptes, bilans de mandats, etc. En cette matière les CR-SV se distinguent franchement des établissements patrimoniaux. Alors que ces derniers ont vocation à remonter le temps, dans les limites de leurs compétences bien sûr, en recevant des legs, en acquérant des lots, en acceptant les dépôts de particuliers, les premiers ont pour but d'absorber la production contemporaine. Presque tous actualisent ainsi de façon régulière les dossiers des compagnies, des lieux de diffusion et des festivals. La nécessité de « désherber », pour faire place à de nouveaux cartons sur les rayonnages, les amène parfois à reverser leurs archives antérieures à un organisme spécialisé dans la conservation.

Peu de pôles ont entrepris un programme de prospection des fonds placés sous la garde des

services d’archives municipaux ou départementaux, des Archives nationales, des bibliothèques et des musées. Moins nombreux encore sont ceux qui ont songé à avertir les équipes et les entreprises artistiques des responsabilités qui leur incombent à l’égard de leurs papiers et des possibilités qui leur sont offertes, ici ou là, en matière de dépôt ou de don. Si le CMBV, dont c’est l’une des raisons d’être, a lancé un recensement des partitions de musique française des XVIIe et XVIIIe siècles, si l’exploitation des correspondances personnelles d’auteurs est la spécialité d’une association comme l’Institut Mémoire de l’édition contemporaine (IMEC), le manque d’attention vis-à-vis des archives reste la cause de pertes et de gâchis parfois irrémédiables. Le CNT s’est déjà avisé de l’importance du problème, qui ne peut manquer d’intéresser les services concernés du ministère de la Culture. La Cité de la musique est bien placée pour s’en occuper à travers son Musée. Le CND en prend conscience au fur et à mesure que ses collections s’enrichissent de documents précieux. Il faut encore que les partenaires se décident à mener en ce domaine une action de sensibilisation concertée.

h) Le patrimoine mobilier

La multiplicité des objets et la complexité de leur sauvegarde croissent encore avec le patrimoine mobilier. Celui-ci se compose de tous les éléments qui ont pu accompagner le concert ou le spectacle : instruments, accessoires, agrès, tentures, châssis, décors, maquettes en relief. Comme on peut le comprendre par exemple dans la bibliothèque-musée de la Comédie-Française, c’est la combinaison de ces différents témoignages qui permet de reconstituer le contexte d’une représentation, à défaut d’en éprouver la réalité. Le désir de maintenir les éléments dans leur arrangement d’origine ne doit pourtant pas conduire à en immobiliser ou - pire - à en interdire la consultation, comme certains gardiens de la mémoire sont quelquefois tentés de le faire.

Le cas du cirque montre l’étonnante diversité des fragments de spectacle qui sont susceptibles d’évoquer la globalité d’un genre artistique, des perruques exposées par l’Académie Fratellini aux véhicules exhibés par le Musée de l’automobile de Châtellerault. Les arts de la piste sont aussi emblématiques de la dispersion des fonds connus. Les collectionneurs privés détiennent les plus importants et certains ont entrepris de les dévoiler dans des expositions temporaires ou de petits musées, associatifs ou municipaux, comme il s’en trouve aussi pour les arts forains. Les institutions publiques n’en possèdent pas moins de beaux ensembles, de la Bibliothèque-musée de l’Opéra (BMO) au MNATP en passant par le DAS de la BNF. Quant à HLM, contrairement au CNAC qui garde les traces de ses créations de fin d’année, l’association en est dépourvue en propre, même s’il lui arrive d’entreposer les pièces d’une collection particulière. La mission des CR-SV ne consiste pas à se transformer en musées ou en galeries. En revanche, il leur appartient d’assister les chercheurs et les conservateurs dans leurs travaux d’inventaire, et d’encourager les institutions patrimoniales à faire assaut d’imagination pour restituer ces trésors au public.

Abordé par ailleurs, le cas du Musée national du costume de scène à Moulins, vient rappeler les contradictions de l’exercice. La muséographie la plus dynamique peinera toujours à évoquer les mouvements de la scénographie et les tensions de la dramaturgie. Loin des lieux de leur triomphe, les vêtements des acteurs, des chanteurs ou des danseurs perdent irrémédiablement une part de leur aura. Des artifices sonores et visuels, des dispositifs didactiques augmentent tout de même le pouvoir de suggestion. Le Musée de la musique de la Villette en fait régulièrement la démonstration, bien qu’il ne se soit pas associé de prime abord à la réalisation, sous l’égide du CNDP, d’une série de notices pédagogiques sur les instruments du monde. En matière d’organologie, il peut s’appuyer sur les compétences de l’IRCAM, mais aussi du Centre du patrimoine de la facture instrumentale, dirigé par Bernard Pouelelaouen, qui conserve une belle collection d’instruments dans les locaux de l’Institut technologique européen des métiers de la musique (ITEMM), au Mans.

La tâche des CR-SV, qui est donc d'alerter les conservateurs, d'aviser les publics, d'animer la réflexion sur le patrimoine archivistique et mobilier ne dédouane en rien les établissements nationaux de leurs responsabilités. Plusieurs d'entre eux disposent d'une autonomie budgétaire et d'une liberté de programmation suffisantes pour projeter des expositions originales sur les arts du spectacle, à l'instar du Musée d'Orsay et du Musée Guimet, qui ont accédé le 1er janvier 2004 au statut d'établissement public à caractère administratif (EPA), ou encore du Musée national des arts et traditions populaires (MNATP), qui se transformera en Musée national des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) et ouvrira ses portes en principe en 2009, à Marseille, au flanc du fort Saint-Jean, dans des espaces aménagés par Rudy Riccioti.

4. L'imprécision des chiffres

Les statistiques livrées par le ministère de la Culture et de la Communication dans le domaine du spectacle vivant pèchent par leur irrégularité, leur défaut d'exhaustivité, leur faible degré de précision et parfois même leur manque de fiabilité. Ce constat n'émane pas du jugement sévère d'un observateur extérieur. Il revient comme un refrain parmi les déclarations des professionnels consultés. Il est corroboré par les spécialistes de la collecte et de l'analyse des chiffres, qui sont les premiers à déplorer l'imperfection des matériaux et des appareils mis à leur disposition. La situation a en effet des causes profondes qui leur incombent rarement.

a) La difficulté de la synthèse

D'abord il faut souligner l'hétérogénéité des activités relevant de la musique et du spectacle vivant. Celle-ci s'avère liée bien sûr à la variété des disciplines. Les réseaux, les pratiques, les métiers, les rythmes et surtout l'échelle économique diffèrent trop, du grand opéra au théâtre d'objets, pour prêter à des indicateurs communs. Le théâtre lui-même n'engendre pas les mêmes contraintes d'observation selon qu'il puise dans le domaine public ou qu'il élargit le répertoire contemporain. Dans le premier cas, la société civile défendant l'auteur recevra une déclaration complète, dans le second certains éléments ne seront plus de mise. Les méthodes de saisie diffèrent dans le théâtre privé parisien, où la déclaration des recettes au fonds de soutien prend un caractère obligatoire et automatique du fait de l'imposition d'une taxe spéciale, et dans les établissements portant un label d'Etat, qui se bornent à communiquer un volume d'entrées et un taux de recettes propres à leurs tutelles.

La récolte des données et leur synthèse surtout sont rendues plus ardues par la multiplication des modes de diffusion, la multitude des acteurs et des intermédiaires. Si par exemple des cloisons d'ordre esthétique séparent la danse contemporaine de création et la danse de tradition folklorique, ces deux genres apparaissent aussi scindés par une coupure entre le secteur public (CCN, scènes nationales, théâtres nationaux et CDN, opéras), d'une part, le secteur mixte (palais des congrès, halles aux sports, etc.) et le secteur privé (organismes de production, organisateurs de tournée, conventions d'entreprises, agences d'événementiel…), d'autre part. Ces divisions traversent le monde associatif, lui même partagé entre les amateurs et les professionnels.

L'univers musical est le plus difficile à quadriller de tableaux statistiques. Comment estimer la diffusion de la chanson de Claude François *Comme d'habitude*(1968), qui a la réputation d'être la plus adaptée et la plus jouée dans le monde entier ? Laissons de côté les performances de sa réinterprétation par Franck Sinatra sous le titre *My Way*. Ignorons les nombreux imitateurs de « Cloclo », immortalisés par le succès du film *Podium* en 2004. La variété des sphères de communication donne le tournis aux inspecteurs de la SACEM et aux plus statisticiens les plus avertis : spectacle en auditorium, concert en salle, scène du réseau

public, bal à ciel ouvert, discothèque, bar karaoké ; haut-parleurs des parkings et des supermarchés, sonorisation des animations communales, des fêtes paroissiales, des quinzaines commerciales ; radiodiffusion sur des stations de tous statuts, y compris en ligne sur Internet ; télédiffusion hertzienne, par câble ou par satellite, projection de films en salle, reproduction sur cassette ou DVD, téléchargement sur téléphones portables ou supports informatiques sous un format MP3 ou autre…

Dans cet exemple précis, les intérêts pécuniaires des ayants droit justifient tous les efforts d'investigation et de récapitulation. Dans bien des cas la modestie des enjeux financiers conduit au contraire à une certaine négligence dans la mesure des flux. Ainsi l'importance de ce qu'il faut bien appeler le marché de la musique baroque a longtemps été sous-estimée, jusqu'à ce que des études en révèlent le dynamisme. Des analyses récentes ont dévoilé l'ampleur des transactions et l'étendue du public dans les arts de la rue et les arts du cirque. A chaque fois, leurs auteurs doivent consentir un long travail méthodologique et lancer une lourde enquête pour aller au-delà des quelques connaissances dont dispose l'administration du ministère.

Encouragées par les avancées que Raymonde Moulin, fondatrice du Centre de sociologie des arts (CSA) au CNRS, permit dans la connaissance des effectifs de plasticiens ou des rouages du monde des galeries et des foires, des équipes de sociologues (dont celle de Pierre-Michel Menger qui prit sa suite à la direction du CSA) regardent le paysage du spectacle vivant à travers des grilles plus fines. Avec quelques retards par rapport aux campus de la côte Est des Etats-Unis, l'économie de la culture est devenue en France une spécialité reconnue, examinée dans des laboratoires comme le METIS, puis le MATISSE (ou ISYS-Matisse, Université Paris I et CNRS). Les recherches pionnières de Dominique Leroy (Amiens) et de quelques autres ont prospéré grâce à des ingénieurs du DEP comme François Rouet, des universitaires tels que Xavier Greffe (Paris I), Xavier Dupuis (Paris IX), Françoise Benhamou (Université de Rouen), Dominique Sagot-Duvauroux ou Joëlle Farchy (Paris I). L'étude des publics a sans doute atteint en France une envergure supérieure à tout autre pays, et le DEP y a beaucoup contribué autour d'Olivier Donnat. Ce Département, issu du Service des études et de la recherche créé par Augustin Girard, a innové également dans l'analyse des dépenses publiques des collectivités territoriales.

Ces acquis historiques ne suffisent plus aujourd'hui pour composer une image fidèle d'institutions, d'entreprises et d'associations secouées par des mutations sans précédent. Le développement des industries culturelles les a confrontées à de nouveaux modes de réalisation, de reproduction, de transmission et d'appropriation des œuvres. Elles ont été conduites à recruter leurs salariés sur des contrats plus précaires. Elles ont tenté de relever le défi de la démocratisation en diversifiant leurs prestations et leurs actions à la rencontre d'un public mouvant. Pour en rendre compte, les enquêtes partielles, les sondages épisodiques, les bilans incomplets ne suffisent plus.

Le ministre en personne doit jongler avec des chiffres dont il devine le caractère approximatif, dès qu'il doit publiquement dresser un bilan de l'emploi, de la création, de la production, de la diffusion, de la circulation des œuvres à l'étranger. Si les dépenses de son ministère sont calculées à la décimale près, leurs effets sont estimés avec nettement moins de rigueur. Les autres secteurs relevant de la compétence ministérielles sont heureusement balisés par des indicateurs fiables. La longueur kilométrique des rayonnages occupés par les archives publiques et la masse des documents communiqués, le nombre de visiteurs enregistrés dans les monuments historiques et les musées, le volume du prêt dans les bibliothèques, les ventes de livres en librairie, les capitaux investis dans le tournage des films et les encaisses des exploitants cinématographiques… : les directions d'administration centrale récoltent ces données sans trop de pertes. Des zones d'ombre subsistent certes, sur le chiffre d'affaires réel des marchands de tableaux ou d'objets d'art, comme sur les

performances des entreprises de l'audiovisuel ; elles relèvent d'une marge d'incertitude normale.

Mais le brouillard qui nimbe les réalités de la musique et de la scène semble plus épais que dans les autres branches de la culture, pour ne pas risquer de comparaisons avec l'agriculture, l'industrie, les activités commerciales et les services aux particuliers. L'effet de flou n'a pas grand chose d'artistique : il est trop simple d'attribuer la pauvreté des chiffres aux mystères de la création. La grave crise sociale de 2003-2004 a montré à quel point une appréciation mal ajustée des problèmes du spectacle vivant pouvait brouiller le dialogue entre les partenaires et compliquer la recherche de solutions. L'adage prétend que les chiffres disent ce qu'on veut leur faire avouer. Pour que le débat public s'engage sur des bases saines, encore faut-il que chacun dispose des mêmes éléments. Or des estimations variables ont circulé dans la presse et parmi les assemblées générales, non seulement sur le déficit du régime mais aussi sur le nombre d'allocataires, la durée moyenne d'activité, le montant des revenus et des indemnités. Autre exemple : le nombre de représentations d'un spectacle subventionné de théâtre ou de danse – dont tous redoutent que la moyenne s'avère non seulement faible mais orientée à la baisse - fut au centre de rumeurs changeantes au sein même du ministère, jusqu'à ce qu'une étude commandée par la DMDTS tente de le fixer sur des critères solides au début de l'année 2004.

L'Observatoire des politiques du spectacle vivant (OPSV) de la DMDTS a commencé à baliser le paysage grâce à ses *Cartographies régionales du spectacle vivant*, éditées en quatre volumes de décembre 2003 à avril 2004, à partir de ses propres bases et de celles des DRAC. Le Conseil national des professions du spectacle (CNPS) a effectué de son côté une première *Synthèse des travaux de la Commission permanente sur l'emploi* (in *Les Notes de l'observatoire de l'emploi culturel*, Hors série, n° 33, MCC-DEP, Paris, 2004). Ce document dresse la liste des sources accessibles : le recensement de la population, l'Enquête emploi et les DADS dépouillés par l'INSEE ; les statistiques de l'Agence centrale des organismes de sécurité sociale ; les données courantes de l'ANPE et leur fichier « historique » ; celles de l'UNEDIC ; les chiffres d'Audiens et de la Caisse des Congés spectacles ; les informations de l'AFDAS. Cependant l'expérience de Jean-Paul Guillot a montré la difficulté de croiser ou de combiner des données aussi disparates dans leur mode de calcul et de présentation. Ce sont là seulement les premiers jalons d'un parcours méthodologique qui part de prémices nouvelles.

b) La production des données

La faim de statistiques n'est pas due à un régime de pénurie. Le rapport Latarjet confirme cet état de fait en notant que « de nombreuses informations remontent du terrain en direction des DRAC où elles ne sont pas traitées faute de temps et de personnel» (*in* « Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant, Compte-rendu de mission, sous la direction de Bernard Latarjet, MCC, avril 2004, Annexe 2, p. 30). Exemple du SNEP à l'appui, il remarque aussi cette particularité qui dément la toute-puissance attribuée à l'Etat par les admirateurs comme par les détracteurs du modèle français : « cette activité statistique est traditionnellement l'apanage des syndicats », lesquels « dans le spectacle vivant ne produisent ou ne communiquent pas de données» (*ibidem*).

Toute autre est la situation en Allemagne. Le Deutscher Bühnenverein, chambre professionnelle fondée dès 1846, dont le siège se trouve à Cologne, a publié son 37e cahier statistique pour la saison 2001-2002 (Theaterstatistik 2001/2002, Cologne, 2003). Ce document de 207 pages bien fournies récapitule l'activité des 151 théâtres publics de répertoire (combinant en général l'art dramatique, la musique, l'art lyrique et la danse), 216 théâtres privés ou indépendants, 49 orchestres symphoniques, 37 festivals. Il livre les titres des pièces avec le nombre de représentations et d'exécutants, la fréquentation du public, les effectifs des ensembles permanents, le montant des subventions, tout cela à l'euro ou à l'unité

près, rapporté au nombre d'habitants dans divers tableaux. Un ouvrage destiné à la diffusion publique permet de savoir avec exactitude « Qui a joué quoi » sur 431 scènes en Allemagne, mais aussi en Autriche et en Suisse au cours de la saison (Deutscher Bühnenverein, *Wer spielte was ?*, Mykenae Verlag, Bensheim, 2003, 327 pages). Il n'est certes pas question de comparer les institutions comprenant des troupes qui jouent leur répertoire en alternance avec le système français, basé sur une économie de production beaucoup plus volatile. Mais pourquoi l'exactitude serait elle l'apanage de nos voisins d'outre-Rhin ?

En France aussi, les courants de chiffres parviennent à de nombreux organismes : administrations, établissements publics, organismes paritaires, sociétés civiles, offices, centres de ressources. En passant leurs richesses immatérielles en revue, on s'efforcera d'identifier le rôle que chacun d'entre eux pourrait jouer dans une organisation coordonnée de la collecte et de la synthèse des données. Il s'agit d'abord de comprendre en quoi ses prérogatives ou ses missions placent telle ou telle structure en position de constituer la source première d'une information ; il faut ensuite déterminer les réformes ou les mesures qui lui permettront de renforcer sa capacité de saisie ; il convient enfin de lui assigner une responsabilité dans la transmission et le traitement des statistiques. Bref, on s'efforcera d'examiner chaque opérateur comme un potentiel pourvoyeur de statistiques. Les spécialistes procèdent ainsi dans d'autres domaines d'expression, dont l'activité est mesurée par une batterie d'indicateurs relevant de pôles indépendants les uns vis-à-vis des autres. Ainsi, dans le champ littéraire, les données de la Direction du livre et de la lecture (DLL) et du Centre national du livre (CNL) sont-elles complétées : pour l'édition, par les chiffres du Syndicat national de l'édition (SNE) ; pour la librairie, par les sondages réalisés par la société Ipsos pour le magazine *Livres Hebdo* ; pour la lecture publique, par les résultats collectés par des organisations professionnelles telles que l'Association des bibliothécaires de France (ABF), ou même les fédérations d'élus telle l'Association des maires de France (AMF).

Parmi les administrations centrales, la DMDTS est la première concernée par ce travail, qu'elle commencera à exercer sur elle-même en profitant de l'application de la loi organique relative aux lois de finances (LOLF). Dans cet esprit, elle doit rendre plus systématiques les méthodes d'analyse, plus synthétiques les indicateurs quantitatifs utilisés par les services collecteurs de chiffres, tels que l'inspection, la médiathèque, les services financiers et, bien sûr, l'Observatoire des politiques du spectacle vivant. Il lui appartient aussi de faire partager cette exigence aux bureaux des trois sous-directions qui produisent des données dans l'accomplissement de leurs missions (au contact des compagnies, des établissements, des écoles, des institutions patrimoniales et des centres de ressources). Ce labeur d'harmonisation et de centralisation, conforme aux objectifs et aux instruments de la LOLF, donnerait lieu à des publications légères mais régulières, avec un accès en ligne pour les professionnels.

L'analyse des procédures intervenant à l'échelon déconcentré s'avère tout aussi nécessaire. Un rapport de Serge Kancel et Dominique Chavigny donne l'exemple d'une telle démarche pour l'« Analyse du dispositif de délivrance des licences d'entrepreneur de spectacles » (MCC, Paris, mars 2005, 35 p.). De façon significative, il a conclu à une « une observation synthétique inexistante au niveau national ». Il convient de veiller à ce que les modalités du contrôle de gestion prévu dans la mise en œuvre de la LOLF par les DRAC, dit Opus DRAC, soit harmonisé selon un modèle unique dans toutes les régions, et que ses 70 indicateurs recouvrent des catégories statistiques utiles. Les directions régionales ventilent depuis 1998 et 1999 la plus grande partie des subventions ordinaires. Elles attribuent les licences d'entrepreneur de spectacles, organisent les commissions pour l'aide au projet, répartissent les aides au fonctionnement, sont saisies des projets pédagogiques, assument la tutelle d'écoles et d'institutions. Leurs services financiers, mais aussi leurs conseillers thématiques et leurs Centre d'information et de documentation (CID) sont donc détenteurs de très nombreuses données à rassembler. Elles sont en outre les mieux placées pour négocier un accès aux bases

régionales et départementales du Réseau musique et danse (RMD ou RMDTS), que l'Observatoire lié à la Cité de la musique s'efforce de coordonner.

Le ministre de la Culture a également la responsabilité d'engager au plus haut niveau le dialogue avec ses homologues, avec l'administration fiscale en particulier. Il faut que celle-ci permette aux spécialistes de la DMDTS et du DEP d'extraire de ses rôles et de ses bases les informations nécessaires à l'évaluation du poids économique et social des secteurs concernés.

La même exigence pourrait être affirmée avec force vis-à-vis de l'INSEE : sur une instruction de Matignon, l'Institut s'engagerait dans un partenariat de longue durée avec le MCC. Les statistiques de fréquentation et de consommation, entre autres, y gagneraient certainement en ampleur, en finesse et en régularité. De même la DMDTS doit se tourner vers l'Agence nationale pour l'emploi (ANPE) d'une part, vers les organismes gérés par les partenaires sociaux, d'autre part : l'UNEDIC, l'URSSAF, Audiens (ex-GRISS), la Caisse des congés spectacle. La presse a mis ces questions sur la table : *Le Monde* (du 6 novembre 2004) rapportait ainsi que l'UNEDIC compte les intermittents indemnisés mais pas les autres, qu'elle enregistre les salaires plafonnés et non leurs montants réels, que la Caisse des congés spectacle recense pêle-mêle tous ceux qui ont décroché au moins un contrat dans l'année, allocataires ou non, et que l'AFDAS ne connaît que ceux qui ont suivi une formation professionnelle. L'enjeu consiste, pour suivre de près les évolutions du marché de l'emploi, à s'entendre sur un cadre d'analyse basé sur des indicateurs communs. Encore faut-il surmonter les interdits de la Commission nationale Informatique et libertés (CNIL), gardienne de la loi de 1978, et vaincre les réticences des organismes eux-mêmes. Que l'UNEDIC refuse de communiquer ses données dans le cadre d'une « expertise d'initiative citoyenne » conduite fin 2004 par le laboratoire ISYS-Matisse (Université Paris I et CNRS) pour la Coordination des précaires et intermittents d'Ile-de-France avec le soutien de trois conseils régionaux – rendue publique en juin 2005 sur le site de la coordination (www.cip-idf.org) ** -, c'est peut-être choquant, mais c'est légal. Le fait que les experts mandatés par le ministre en personne, comme Jean-Paul Guillot, aient rencontré tant de difficultés pour établir des chiffres cohérents sur l'intermittence a fait prendre conscience de l'urgence d'une réglementation autorisant le croisement des fichiers sociaux dans le respect de l'anonymat des personnes. Rappelons que cet engagement figurait déjà parmi les « vingt-deux mesures pour l'emploi » annoncées en commun par Jack Lang et Martine Aubry en 1992…

Un rôle particulier serait dévolu en la matière à l'ONDA. Si son statut et ses missions ne lui permettent pas de prélever des informations exhaustives sur la diffusion, en revanche sa compétence pluridisciplinaire, l'étendue de son réseau, sa familiarité avec le modèle économique du spectacle public désignent cet office pour sensibiliser le milieu professionnel à ces efforts. Sans lui donner pour autant le pilotage des opérations, son encadrement doit être impliqué dans le programme, afin d'assurer une interface avec les producteurs et les programmateurs. Il ne faut pas songer à imprimer un modèle de formulaire à l'élaboration duquel ces derniers n'aient collaboré. La participation des syndicats d'entrepreneurs de spectacles et d'organisateurs de concerts serait donc également sollicitée, pour que les professions soient disposées à adopter de nouveaux dispositifs, garantissant la transparence des transactions comme de l'emploi des crédits.

Mais les observateurs les plus attentifs des activités de création et de diffusion restent les sociétés civiles. On verra comment, en particulier, la SACEM, la SACD et l'ADAMI seraient en mesure de mieux informer l'administration et les professions sur les flux qu'elles sont amenées à contrôler. De la négociation à la réforme législative, la palette de moyens offerts au ministre pour avancer de ce côté est assez ouverte. Plusieurs solutions ont été envisagées par Françoise Mariani-Ducray dans les conclusions de son rapport sur « Les sociétés de perception et de répartition des droits d'auteur et droits voisins), remis à la ministre en février 2000 (voir notamment les chapitres VI A : « Propositions liées à l'information financière et

comptable » et VI D : « Propositions liées aux surveillances extérieures »). Ayant constaté « des lacunes dans les informations financières et comptables » dont les ayants droit eux-mêmes seraient fondés à s'inquiéter, elle estimait un contrôle plus attentif de la part de l'Etat parfaitement compatible avec les impératifs d'une gestion civile indépendante. Il faut croire qu'elle a été entendue, puisque deux instances nouvelles sont apparues en 2001. D'une part, la Commission de contrôle des sociétés de protection et de répartition des droits (CCSPRD), épaulée par la Cour des Comptes, scrute les livres des sociétés pour débusquer les éventuelles irrégularités et publier un rapport annuel à l'attention des ministères concernés, de la presse et des ayants droit. D'autre part un Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA), dont les travaux et les avis sont également publics, réfléchit en concertation avec tous les acteurs du secteur aux moyens de défendre la diversité de la création et la rémunération des auteurs, tout en favorisant le libre accès des usagers aux œuvres.

Michel Müller va plus loin dans son rapport sur « Les droits d'auteur » pour le Conseil économique et social (CES), adopté par le bureau de cette assemblée le 7 juillet 2004. Envisageant la possibilité d'une formation des associés, il réclame des textes qui imposeraient de mieux les informer. Il prêche pour l'adoption de règles comptables identiques entre les sociétés. Par ailleurs il pointe la nécessité de poursuivre le travail d'harmonisation juridique à l'échelle européenne avec, à l'horizon, une future charte internationale du droit d'auteur sous l'égide de l'UNESCO. En attendant, un simple amendement à la loi sur le droit d'auteur transposant la directive européenne du 22 mai 2001 permettrait de clarifier la situation.

Une remarque similaire vaut pour les syndicats d'éditeurs et de producteurs, de diffuseurs et d'exploitants. Ce ne serait pas manquer d'égards vis-à-vis de leur indépendance ni, bien sûr, de la confidentialité des renseignements fournis par leurs adhérents, que de les inciter dans leurs propre intérêt à brasser et publier des données fidèles à la réalité.

Enfin il serait absurde de négliger le rôle qui incombe en cette matière aux centres de ressources proprement dits, en tous cas aux cinq qui ont démontré certaines capacités à décrire l'activité globale de leur secteur : le CNT, le CND, la Cité de la musique, IRMA, HLM. Ces fins connaisseurs des réalités de leurs disciplines ne sont pas des producteurs primaires de chiffres, mais ils en sont des collecteurs efficaces à travers le recensement des compagnies, des groupes, des labels, des écoles, des prestataires. Certains remplissent aussi cet office dans le suivi de la programmation, comme le CNT qui s'était allié à THECIF pour éditer le *Scapin*, préfigurant sa base Didascalie. La liste des informateurs pertinents ne s'arrête sans doute pas à ces organismes.

d) <u>Les méthodes de collecte</u>

Il y a donc tout un édifice à construire. Le ministre doit commencer par réunir une commission d'experts qui auditionnera les opérateurs sur des points précis, en s'inspirant de ce que ce rapport signale sur leurs facultés ou, le cas échéant, sur leurs carences. Avec l'appui du premier ministre, il demandera à l'administration fiscale, à l'INSEE, au ministère en charge du Travail et des Affaires sociales de contribuer à ses travaux. Pilotée par la DMDTS, cette commission dressera la liste des données recherchées en étudiant les moyens de les cerner à un rythme annuel. Dans un délai de six mois après son installation, elle devrait être en mesure d'émettre des propositions très détaillées sur les systèmes informatiques, les formulaires, et même sur les retouches nécessaires à la réglementation qui permettront de saisir, d'harmoniser et de canaliser ces informations. Elle donnerait pour finir son avis sur le dispositif susceptible de garantir la coordination des efforts et sur les moyens de répandre les résultats obtenus.

La meilleure donnée est celle qu'engendre, dans son accomplissement même, un acte économique (achat, vente, octroi de crédit), juridique (embauche, contrat, autorisation de publication ou de représentation) ou fiscal (déclaration, imposition) intégré à l'activité

régulière des agents. L'économie du cinéma cache peu de ses pans, parce que tout les stades de la vie d'un long métrage, de l'avance sur recettes au visa de la commission de contrôle, du nombre de copies au montant de la recette, passent par des actes dont le CNC garde la trace. Le parc de salles, d'écrans et de fauteuils, les souscriptions aux cartes d'abonnement proposées par les majors, les bénéfices ou les pertes des sociétés de financement du cinéma et de l'audiovisuel (SOFICA), les parts de marché des producteurs français à l'import et à l'export, tout cela est su de lui et rendu public par ses soins. Les professionnels ne se plaignent pas de cette observation permanente, bien au contraire, elle leur sert à prévoir les adaptations nécessaires ou à négocier des règles d'arbitrage. Enfin elle ne coûte pas cher à l'Etat, puisque les chiffres parviennent de manière presque automatique aux fonctionnaires chargés de les interpréter et de les diffuser. La clé de voûte du système n'est autre que la taxe imposée au profit du CNC sur le prix du ticket d'entrée dans les salles de projection, dont le prélèvement alimente non seulement l'ensemble du dispositif de financement du cinéma, mais encore tout son appareil statistique.

Un système de redistribution similaire (avec une taxe proportionnellement moins lourde, de 3,5%) existe pour une partie du théâtre privé parisien, d'une part, du spectacle musical, d'autre part. Le Fonds de soutien dans le premier cas, le Centre national du rock, du jazz, de la chanson et des variétés (CNV), dans le second, sont chargés d'en répartir les ressources aux entreprises soumises à cette forme de cotisation. Les autres types de représentations sont simplement subordonnées - comme toute prestation - au paiement de la taxe à la valeur ajoutée (TVA), au taux normal ou réduit selon les cas, et le cas échéant à la rémunération du droit d'auteur. Certes il n'est pas question d'imposer à l'ensemble du spectacle vivant une taxe analogue à celle qui justifie cette centralisation des chiffres. Des initiatives législatives ou réglementaires s'imposeront tout de même, selon toute vraisemblance, pour inscrire dans les pratiques courantes du secteur des dispositifs d'information à la fois pérennes et semi-automatiques. La bonne tenue des registres fiscaux nécessite une parfaite connaissance des circuits de la billetterie. Une enquête du cabinet Ithaque pour le Département des études et de la prospective (DEP) du ministère a montré, en 2004, qu'ils sont à la fois variés et typés selon les catégories d'entreprises et de spectacles, les gestionnaires pratiquant un degré plus ou moins élevé d'externalisation pour la réservation des places, l'édition des tickets et la saisie informatique des encaisses, en fonction de la taille de la salle et de la part des subventions dans leurs budgets (cf. « L'économie de la billetterie du spectacle vivant », in *Développement culturel*, n° 146, MCC-DEP, Paris, octobre 2004).

Ces réflexions préalables n'inspirent pas la création d'un observatoire national auquel il reviendrait de rassembler des données encore éparpillées. Son autorité serait sans doute trop faible, ses prérogatives trop limitées pour modifier les pratiques génératrices d'informations. De même, la proposition de la Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture (FNCC) visant à installer des observatoires régionaux n'emporte pas la conviction, bien qu'elle ait trouvé un porte-parole de poids en la personne du ministre, lors de son intervention du 9 décembre 2004 à l'Assemblée nationale. Six à huit structures décentralisées ont déjà produit des études sur l'emploi culturel d'un intérêt certain. Même si elles ne doublonnent pas les organismes qui tentent de se fédérer au sein du Réseau musique et danse, théâtre et spectacles (RMDTS), des plates-formes de collecte et d'analyse de ce type risquent à terme de développer autant de méthodes et d'échelles qu'il existe de conseils régionaux. La comparaison deviendra hasardeuse, pour ne pas parler des périls de la synthèse.

Les « Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant » émises par la DMDTS en septembre 2004 ont déjà tenu compte des suggestions qui précèdent, en décrivant à quoi pourrait ressembler un « système national d'observation » animé par une « instance permanente sous forme de commission nationale » (voir p. 7-9). On s'y reportera donc après cette brève présentation. La différence principale entre un observatoire classique et le

dispositif préconisé réside bien dans la notion de système. Celle-ci englobe un réseau cohérent de prélèvement des informations à la source, de synthèse des données et de traitement des résultats, dans lequel chaque organisme compétent se voit reconnaître un rôle précis en relation avec ses partenaires et sous le contrôle des tutelles.

Le cadre méthodologique de ce système, qu'il faut achever d'élaborer en recueillant l'avis des centres de ressources nationaux, des grandes agences régionales et des observatoires existants, privilégie la mise au point de documents de déclaration obligatoire, aussi simples que possible, permettant une collecte systématique et accompagnant l'évolution des pratiques professionnelles dans le sens d'une transparence et d'une fiabilité accrues.

Investie d'un mandat précis, la commission *ad hoc*, à laquelle participeraient les organismes directement impliqués dans la production et la récollection des données, devra d'abord tracer les aires économiques correspondant aux grandes disciplines, à leurs modes de production et de diffusion : musique classique, jazz, musiques actuelles et chanson, opéra, danse, théâtre public (y compris marionnettes et théâtre itinérant), théâtre privé ; arts du cirque, arts de la rue, arts du récit, autres formes de spectacles. Des champs spécifiques devront sans doute être délimités pour l'enseignement artistique et musical et le monde associatif non professionnel.

Il lui faudra ensuite déterminer ce qu'il importe de savoir en priorité pour éclairer les choix de la collectivité. Cela implique de sérier les catégories de données à collecter. En se limitant au spectacle vivant (sans tenir compte pour l'instant de l'édition théâtrale, musicale et discographique, de la diffusion audiovisuelle et des autres procédés de transmission différée ou à distance), celles ci pourraient englober les subventions des compagnies et des établissements, les budgets de production des spectacles, le nombre d'interprètes et de collaborateurs rémunérés, le volume horaire et financier représenté par ces emplois, le nombre des représentations et leur audience publique, les résultats de la billetterie, le montant des contrats de cession, de coproduction, la part de recettes propres des structures, les droits d'auteur versés, etc.

Pour identifier les moyens de récolter ces données chiffrées, il restera à analyser les documents qui accompagnent les opérations au cours desquelles elles peuvent être enregistrées: par exemple l'octroi d'une subvention par une collectivité publique, le paiement de droits aux auteurs, aux interprètes, aux producteurs ou aux éditeurs par l'intermédiaire de sociétés civiles ; le prélèvement d'un impôt commercial (impôt sur le bénéfice industriel et commercial, taxe professionnelle, taxe d'apprentissage, TVA, taxe sur les salaires) ou encore d'une taxe parafiscale (sur les recettes du théâtre privé, ou sur les recettes des concerts, spectacles de music hall et assimilés), la déclaration de salaire, le contrat de vente.

Quelle que soit la solution administrative et financière retenues pour péréniser le système, parmi celles qui seront rappelées en Conclusion (à savoir la coordination par la DMDTS à travers son Observatoire des politiques du spectacle vivant, la constitution d'un établissement spécialisé dans le traitement des données, la formation d'une commission d'études et de statistiques sous couvert du Conseil national des professions du spectacles), cette méthodologie devra inspirer la démarche.

5. La course aux qualifications

Les CR-SV consacrent beaucoup d'actions au renforcement des aptitudes professionnelles des salariés de leurs branches bien que, pour la majorité d'entre eux, leurs missions statutaires et leurs compétences propres n'incluent pas la transmission pédagogique. La formation permanente remplit cependant un rôle si déterminant en matière d'emploi que ces initiatives paraissent encore insuffisantes au regard des besoins exprimés.

a) Informer sur les enseignements initiaux

D'abord, à l'exception notable du CIM de la Cité de la musique, du CND et du CNT, les CR-SV dispensent encore peu de conseils sur les choix de formation initiale des interprètes. En tant que telle, celle-ci n'entre évidemment pas dans leurs compétences. La distance que leur vocation principale les amène à maintenir vis-à-vis des appareils scolaires, des réseaux de l'éducation populaire et des dispositifs d'orientation réservés à la jeunesse explique qu'ils laissent ce rôle à d'autres organismes. L'éloignement du terrain les empêche de connaître avec précision toutes les opportunités d'une offre foisonnante, proposée dans le secteur privé aussi bien que par le service public, au plan territorial et au niveau national, sous couvert de l'Education nationale ou du ministère de la Culture. En outre, une certaine obligation de réserve leur interdit de porter une appréciation sur la qualité des pédagogies mises en œuvre. Cependant leur vision globale de la discipline, des qualifications requises et des débouchés sur le marché du travail les désigne comme des pôles d'expertise en la matière.

A défaut de traiter eux-mêmes les demandes des élèves, des amateurs, des étudiants ou de leurs parents, ils doivent donc procurer aux agents d'orientation des schémas descriptifs des ressources éducatives, des répertoires d'écoles et de lieux de formation à jour, des fiches analytiques sur les métiers, un classement des diplômes et des brevets. Des services identiques semblent nécessaires pour éclairer les candidats aux formations initiales de techniciens, de scénographes et de décorateurs, de facteurs d'instruments, de régisseurs ou d'administrateurs. L'information à ce sujet reste très dispersée entre les lycées professionnels et les universités, les instituts privés et les établissements de formation permanente.

b) Valoriser les acquis de l'expérience

L'éducation permanente relève beaucoup plus clairement des missions des CR-SV, même si la DMDTS entend distinguer les filières diplômantes, qui ne lui semblent pas de leur ressort, et les cursus non diplômants, dans lesquels ils peuvent éventuellement s'engager. La responsabilité de conseiller et d'orienter les artistes et leurs collaborateurs leur échoit sans conteste, en relation avec les organismes spécialisés comme l'AFDAS. Mais il leur faut aller plus loin dans l'évaluation des qualifications et l'ingénierie de formation, pour garantir l'insertion, soutenir l'emploi et anticiper les reconversions.

La loi n° 2002-73 du 17 janvier 2002, dite de "modernisation sociale" dessine comme horizon au travailleur la "formation tout au long de la vie". En affirmant le principe de la validation des acquis de l'expérience (VAE), elle renforce les droits progressivement accordés aux salariés depuis la loi fondatrice de 1971 sur la formation continue. Alors que les dispositions anciennes, dites de validation des acquis professionnels (VAP) se contentaient de ménager un accès conditionnel aux filières de l'enseignement professionnel ou supérieur, en fonction des diplômes antérieurs et du nombre d'années d'activité professionnelle (en tenant compte aussi des responsabilités syndicales, associatives ou familiales exercées), les nouvelles règles permettent la conversion de ces divers acquis en certificats ou en diplômes.

Prolongeant ces avancées, un accord national interprofessionnel (ANI) est intervenu le 20 septembre 2003 entre tous les partenaires sociaux, quasi-unanimes pour une fois. D'un côté, il précise le cadre des plans de formation lancés par l'employeur. De l'autre, il consolide le système déjà éprouvé du congé individuel de formation (CIF) requis à l'initiative du salarié, mais il ouvre également à ce dernier un droit individuel de formation (DIF) de vingt heures par an, cumulable dans la limite de six ans (soit 120 heures maximum). Le bénéficiaire d'un CDD se voit reconnaître le DIF à partir du quatrième mois de contrat, et le travailleur à temps partiel, qui en jouit au prorata des heures effectuées, peut le capitaliser sans limite de durée jusqu'au total de 120 heures. Déjà salué comme "historique" par la plupart des observateurs, l'accord introduit en outre un "passeport formation" pour l'ensemble des salariés. Ce document prévoit un entretien professionnel tous les deux ans, garantit l'accès à la VAE,

autorise un bilan de compétences après vingt ans de carrière et, pour faciliter ces démarches, conserve la trace écrite des formations et expériences suivies au fur et à mesure de celle-ci. L'ANI a été ensuite consacré par la loi du 4 mai 2004.

Cette réforme introduit une raison supplémentaire pour que les partenaires sociaux prennent leurs responsabilités avec l'aide du gouvernement. Un accord de branche préparé dans le cadre de la CPNEF-SV est intervenu pour adapter l'ANI au profit des salariés permanents des entreprises de spectacle. Il reste à en étendre le bénéfice aux intermittents de même qu'à ceux qui restent à la lisière du système. Une fois de plus, un rôle central revient à l'AFDAS dans l'application de la réforme (voir cet organisme au chapitre « Partenaires »). Mais les centres de ressources spécialisés - qui ont programmé une journée d'information sur ce thème le 6 juin 2005 -, situés en première ligne avec les ANPE et les ASSEDIC pour l'information des artistes et techniciens intermittents, de même que les conseils régionaux et les directions régionales de la formation professionnelle, placés en appui stratégique pour le financement des actions et l'homologation des prestataires, doivent lui prêter main forte afin que le secteur rattrape son retard dans un domaine qui s'avère vital pour l'avenir des individus et l'évolution des métiers.

Rien ne doit s'opposer, bien au contraire, à ce que les artistes, les interprètes, les techniciens ou les administrateurs intermittents accèdent à ces dispositifs. Autant dire que les organismes chargés de les guider dans leur perfectionnement, de les assister lors de leurs incidents de carrière ou de les orienter en vue d'une éventuelle reconversion vont avoir du pain sur la planche dans les prochaines années, s'ils veulent anticiper la demande et créer les conditions de sa satisfaction. Des agences du réseau d'aide aux entreprises culturelles (AGEC) telles que l'ARSEC montrent la voie à suivre en matière de bilan de compétences et de VAE. Les CR-SV travaillant dans un champ artistique donné doivent à leur tour réfléchir avec leurs partenaires aux moyens d'aider les artistes, les administrateurs et les techniciens à jouir pleinement de ces nouveaux droits.

c) Développer la formation continue

Certes, les CR n'ont pas tous vocation, loin de là, à encadrer directement des stages et des filières de formation continue. En revanche la tutelle ministérielle doit les laisser libres d'apporter leurs compétences hautement spécialisées à la conception et à la mise en œuvre de programmes de formation, diplômants ou non. Bien plus, elle serait fort inspirée de les encourager à susciter, parmi les opérateurs du secteur de l'éducation permanente, une offre de services adaptés aux réalités des métiers du spectacle. Faute d'initiative de leur part, il faut craindre que les salariés de ces branches, bien qu'ils en éprouvent la pressante nécessité, soient parmi les derniers à profiter des perspectives de qualification ou de reconversion que la législation et le régime contractuel leur promettent. Contrairement aux ministères de la Jeunesse et des Sports, de la Santé, de l'Agriculture, le MCC n'a pas encore construit de site de certification pour les formations culturelles, au motif qu'elles sont rarement homologuées. Il s'agit de rattraper le retard en associant à l'effort les conseils régionaux, le réseau AGEC et les CR-SV.

Une solution pour accélérer le mouvement consisterait à préparer activement la signature d'un "engagement de développement de la formation" (EDF). Sollicités par HorsLesMurs à l'issue de l'Année des arts du cirque, l'AFDAS et les partenaires sociaux impliqués dans la Commission paritaire nationale emploi-formation du spectacle vivant (CPNEF-SV) se sont montrés favorables au lancement d'un EDF. Ce dispositif, jamais utilisé à ce jour dans le domaine du spectacle vivant, permet de mobiliser les fonds du ministère du Travail, de l'Emploi et de la Formation professionnelle ainsi que des fonds régionaux pour aider les prestataires à étoffer, étendre et améliorer leurs offres de formation. Faute d'une résolution assez ferme, en l'absence d'encouragements du ministère de la Culture, le dossier est resté à

l'étude depuis novembre 2002. La lourdeur de cette mécanique interministérielle suppose une coordination en fermeté comme en souplesse. Tout indique que l'AFDAS dispose des forces humaines et des connaissances administratives pour en devenir l'exécutant dans le respect du paritarisme. En raison de son expérience dans le financement et l'évaluation des actions de formation, cette structure semble en effet la mieux placée pour déceler les lacunes des catalogues de stages existants, pour identifier les filières à conforter, pour motiver de nouveaux projets. A l'instar de la Fédération professionnelle des arts de la rue et du Syndicat du cirque de création (SFC, ex-SNFAC), mal représentés jusqu'alors dans les instances paritaires, plusieurs acteurs de ces milieux se sont portés candidats pour servir d'avant-garde aux autres professions, à travers des actions expérimentales. Rien ne se fera cependant si les syndicats de salariés et les organisations patronales du secteur ne font pas preuve de motivation pour emporter la décision. Compte tenu des inquiétudes dont les uns et les autres se firent l'écho durant l'été 2003, il serait étonnant que les partenaires sociaux négligent le volet formation dans le dossier des intermittents.

Le MCC a conscience de ses responsabilités en ce domaine. Il a entrepris des concertations pour élaborer un schéma directeur de la formation professionnelle en musique, danse et théâtre. La Directive nationale d'orientation (DNO), qui établissait les priorités de la politique culturelle pour 2003, consacrait un chapitre à "La structuration du milieu professionnel par un renforcement de la formation initiale et continue". Ce document demandait aux DRAC de favoriser les accords de coopération entre les établissements d'enseignement supérieur sous tutelle du ministère et ceux qui dépendent de l'Education nationale. Se référant à la loi de "modernisation sociale", il les incitait à la faire connaître et appliquer. Ce travail est loin d'être achevé. Il s'agit notamment de substituer à l'ancienne procédure d'homologation des diplômes leur inscription dans le répertoire national de la certification professionnelle, "en liaison étroite avec le comité de coordination régionale de l'emploi et de la formation professionnelle mis en place par la préfecture de région". Le thème de la formation continue figurait également parmi les objectifs du débat national sur le spectacle vivant dont Bernard Latarjet devait coordonner la préparation.

d) Faciliter l'insertion et la reconversion

Parmi les initiatives qu'il soutient et les réformes qu'il souhaite, il appartient au MCC de veiller à ce que les plus faibles – c'est-à-dire les jeunes professionnels en voie d'insertion, mais aussi les artistes victimes des vicissitudes du marché, les interprètes confrontés à une limite d'âge ou à un problème de santé – se voient garantir le plein accès aux ressources de formation et aux opportunités de reconversion. La refonte du régime d'assurance-chômage des intermittents n'a pas mis fin à la règle qui réserve l'accès au CIF et aux stages conventionnés de l'AFDAS aux salariés ayant réalisé les fameuses 507 heures. Il serait particulièrement aberrant sur le plan social que celles et ceux qui butent à la porte des ASSEDIC se voient au surplus éconduits des formations qui représentent leur planche de salut. S'il s'avère que cette condition restrictive perdure, les CR devront être vivement incités à leur tracer des parcours de réinsertion en collaboration avec les services publics de l'emploi. Même dans l'hypothèse où une nouvelle négociation – ou bien, à défaut, une initiative législative - corrigerait ce défaut du système, ces organismes n'en ont pas moins l'obligation de songer dès aujourd'hui aux moyens de développer leur assistance à la conduite de carrière, de la fin de la formation initiale aux abords de la retraite.

Dans un monde artistique et un univers médiatique qui vantent la jeunesse (tout en la soumettant à de sévères épreuves d'initiation) mais qui taisent les accidents de parcours ou les sorties de piste (tout en déplorant les aléas du succès), il est temps de poser des jalons pour faciliter à chacun le déroulement de son itinéraire professionnel. Le CNT, le CND, la Cité de la Musique, IRMA, HorsLesMurs, l'IIM et la ROF – pour ne citer que des têtes de réseau

possibles ou confirmées – disposent d'une vision panoramique sur les qualifications et les métiers, qui les désigne pour enrichir la réflexion entamée dans les écoles supérieures d'art et les établissements de formation continue. Parallèlement au lancement d'un EDF, ce chantier pourrait leur être confié à proche échéance. En s'appuyant sur les interlocuteurs compétents, il leur appartiendrait de planifier des groupes de travail, puis des journées d'étude et enfin un colloque sur les périodes décisives d'une vie d'interprète qui se situent à l'amorce, au tournant et à l'issue d'une carrière. Ce processus de débat aurait pour but d'élaborer, d'une part, un document commun d'analyse et de propositions à destination des pouvoirs publics et des partenaires sociaux (du style "livre blanc"), d'autre part, une série de brochures d'information ou de mémentos pratiques, que chaque centre déclinerait suivant les différentes catégories d'interprètes (instrumentiste, chanteur lyrique, chanteur de variétés, danseur, comédien, artiste de cirque, marionnettiste, etc.).

La relance de la formation continue réclame de nouveaux travaux de la Commission paritaire nationale Emploi-formation (CPNEF-SV), légèrement éclipsée par la réactivation du Conseil national des professions du spectacle (CNPS) en 2004. Celle-ci peut se nourrir des réflexions des centres de ressources, chacun dans leur spécialité. Elle mentionne par exemple sur son propre site (rubrique « Formations administratives ») les actes des rencontres organisées le 9 avril 2004 par le Centre national de la chanson, des variétés et du jazz (CNV) sur « La formation professionnelle à la gestion et l'encadrement des entreprises de spectacles » (CNV, Paris, 2004, 24 p.). Les études et les essais qui se sont multipliés récemment sur ces thèmes inspireront utilement les partenaires sociaux. Ils pourront notamment consulter les ouvrages de Marc Dennery (*La réforme de la formation professionnelle*, ESF Éditeur, Paris, août 2004) et de Maïten Bel & Louis Dubouchet [dir.] (*Décentralisation et formation professionnelle continue : réflexions pour le futur*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues [Vaucluse] 2004). Ils liront aussi le rapport de Pierre-André Périssol (« Régionalisation de la formation professionnelle », Ministère des affaires sociales, du travail et de la solidarité, Paris, 2003, 20 p., téléchargeable sur le site de la Documentation française [www.ladocfrancaise.gouv.fr], rubrique « Rapports publics») et le rapport de synthèse du groupe Orféo sur les « Professionnalités dans les arts de la scène », remis au Commissariat au Plan (Paris, 6 avril 2005, 50 p.). Ce dernier fournit une liste de sources dont une partie a été reversée dans la Bibliographie générale (voir les Annexes).

6 - Les limites de l'autonomie

En dix années tout au plus, la notion de centre de ressources s'est imposée dans l'ensemble des disciplines du spectacle, tandis que l'offre de services s'amplifiait. Mais les acquis de cette décennie pèsent encore trop peu à l'aune de besoins dont l'urgence fut clamée en 2003 et dont l'ampleur se révèle peu à peu. L'amélioration des prestations offertes par chaque organisme permettra d'en combler une partie. Les autres progrès viendront d'une coopération encouragée par le ministère de la Culture. Sur ces deux plans, le préalable à l'action consiste à reconnaître la persistance de défauts qui découlent de la spécialisation des organismes.

L'esprit d'indépendance qui s'exprime dans beaucoup de ces entités s'explique par leur histoire. Des initiatives individuelles – faut-il le rappeler ? – intervinrent souvent à l'origine de leur naissance. La gestation n'en fut pas moins longue et complexe quand l'autorité veillait sur leurs jeunes jours. Le statut d'association, qui est le lot de la plupart, garantit le libre arbitre de leurs instances et la marge de manœuvre de leurs directions, mais les établissements publics eux-mêmes tiennent à préserver leur faculté de décision. A ces raisons internes s'ajoutent des motifs externes encore plus pressants. Petits ou grands, les CR-SV incarnent en quelque sorte la spécificité d'une discipline artistique ou l'originalité d'un milieu professionnel qui dut longtemps batailler pour obtenir sa reconnaissance pleine et entière.

Investis par leur entourage de la responsabilité de défendre la liberté acquise à l’égard des autres arts ou vis-à-vis des institutions dominantes, les cadres de ces structures entendent à leur tour en affirmer les particularités. Ce constat vaut autant pour l’important CND que pour le modeste Centre national du mime, pour le CMBV comme pour le CDMC. L’autonomie présente surtout des avantages du point de vue de la qualité de gestion et de la motivation des personnels, en termes de proximité et de pertinence par rapport au champ considéré, et aussi en ce qui concerne la rapidité et la souplesse de réaction face à l’évolution des besoins. Mais il faut aussi s’assurer qu’elle ne confine ni à l’autarcie ni à l’isolement.

Certaines causes d’intérêt général exigent de desserrer les carcans : le partage des savoirs et l’éducation artistique en font évidemment partie.

a) Un accès encore restreint

La Cité de la musique doit montrer dès la fin 2005 l’exemple de ce que pourrait être un centre de ressources capable de répondre aux attentes des professionnels tout en traitant les demandes du grand public. Le CND a entamé cette mue un an plus tôt en emménageant dans ses locaux de Pantin, mais son évolution en direction de l’ensemble des catégories d’amateurs, de praticiens et de spectateurs de la danse n’est sans doute pas tout à fait achevée. Si ses performances donnent satisfaction à de nombreux visiteurs, le CNT, même transféré dans un quartier animé, est encore loin de représenter l’outil – et l’atout – dont les gens de scène ont besoin pour les aider à élargir l’audience de l’art dramatique. Bien que HLM défende des expressions populaires, sa fréquentation reste le fait d’un cercle relativement restreint, la grande majorité des passionnés de cirque et de spectacles de rue ignorant les bénéfices qu’ils pourraient en retirer. L’IRMA n’est guère plus connue des auditeurs de disques et des spectateurs de concerts, mais elle entretient un contact plus étroit avec les interprètes en devenir et les musiciens en herbe.

Certes les CR-SV ne sauraient se substituer aux bibliothèques municipales ni aux centres d’orientation pour la jeunesse. Le rôle moteur qu’ils remplissent dans la connaissance de leur secteur les oblige cependant à ouvrir plus grand leurs portes au public non qualifié, ne serait-ce que pour mieux mesurer les lacunes de son savoir et pour comprendre la façon dont il convient d’irriguer le réseau d’information qui l’alimente. Une réponse hésitante, réticente, inexacte, et c’est toute la chaîne du renseignement qui est rompue. Chacun des maillons doit donc consentir des efforts pour la satisfaction des demandes. Dans les CR-SV, le filtrage de celles-ci est volontiers laissé au personnel chargé de l’accueil, du standard, de la reprographie, tandis que les documentalistes spécialisés se consacrent à leurs tâches auprès des professionnels et des chercheurs, au travail d’entretien des fonds et des bases, ou alors contribuent aux diverses formes d’édition. Ce partage peut s’avérer une bonne solution, à condition d’accorder aux agents d’accueil une formation solide à cet effet.

Divers progrès ont déjà été accomplis en ce sens. Citons par exemple HLM qui a réussi à peu de frais en 2004-2005 la restructuration de ses locaux, de manière à ce que les visiteurs se trouvent aussitôt de plain pied avec l’espace documentaire, à travers un sas convivial, muni de postes de consultation et d’écrans. Cette atmosphère chaleureuse est certainement ce qui manque au hall du nouveau siège du ministère, rue Saint-Honoré, où un comptoir d’orientation a été installé, mais du moins dans ce quartier central la proximité de la rue prête-t-elle à des consultations spontanées. Malgré de tels signes d’ouverture, il reste encore des dispositions à assouplir.

La gratuité d’accès ne souffre quasiment pas d’exception dans les CR-SV, sauf si l’on inclut dans cette catégorie les départements de la BNF qui exigent un droit d’inscription. La grande majorité des documentations visitées reçoivent sur rendez-vous et plusieurs exigent la justification des motifs ou du niveau de la recherche. Dans de nombreux cas les horaires de consultation sont plutôt restrictifs, en raison d’effectifs eux-mêmes restreints. Aussi peu

nombreuses soient-elles dans certains organismes, tels que le DAS de la BNF ou la bibliothèque de la DDAI et du DEP, dont le rôle éminent exigerait une capacité accrue, les places assises satisfont ailleurs à la demande. On n'en dira pas autant des postes de lecture et de navigation sur écran, manifestement insuffisants dans plusieurs organismes. Le libre accès aux rayonnages n'est possible que dans une minorité d'entre eux, soit parce que l'espace manque, soit parce que la collection et son classement s'y prêtent mal. L'emprunt d'ouvrages est rarement consenti, parce qu'il nécessite des volumes d'achat supérieurs et un système de contrôle des retours coûteux, en temps sinon en argent. Sa totale gratuité n'est plus de mise depuis la transcription en droit français de la directive européenne sur la rémunération des auteurs, mais les structures qui y consentent n'en font pas peser les conséquences sur les lecteurs. Il importe à cet égard de faire la différence entre les situations rencontrées. Le chercheur en quête de documents rares ne saurait espérer les soustraire ; l'étudiant du premier ou du second cycle, en revanche, souhaite emporter un usuel à potasser à la maison ; le professionnel confirmé travaillant à son projet, enfin, apprécie qu'on lui confie certains documents. Enfin la haute spécialisation des fonds, corollaire de l'organisation disciplinaire, complique le trajet du lecteur qui est souvent conduit à fréquenter plusieurs centres pour compléter ses connaissances. Son parcours serait simplifié s'il était partout assuré de compter sur une claire vision des compétences et des richesses qui l'attendent dans les autres lieux.

Le régime de photocopie, encore draconien dans certaines bibliothèques municipales ou universitaires, est devenu assez libéral dans les structures dépendant de la DMDTS, un peu moins dans celles qui relèvent de la DLL ou du Ministère de l'Education nationale, ce qui n'empêche que les établissements semblent tous respecter la législation en vigueur. Les plus importants sont dotés d'un système à carte qui manque encore dans les documentations plus modestes. En échange d'un droit de regard sur le nombre et la nature des pages reproduites, les agents effectuent eux-mêmes les tirages ou accordent alors l'accès gratuit à l'appareil, au risque de peser sur les frais généraux. L'arbitrage entre la gratuité contrôlée et la liberté tarifée relève d'une décision réfléchie au cas par cas, en fonction de la taille des locaux, de la fragilité des supports, de l'intensité de la fréquentation et de l'ampleur des effectifs.

Avec raison, les documentalistes répondront à ces remarques qu'il ne leur arrive presque jamais de refuser une consultation ou de repousser une requête, du moment qu'elle est motivée. Leur professionnalisme et leur disponibilité serait encore plus appréciée si les CR-SV se donnaient les moyens de mieux connaître leur public, d'une part, de prospecter davantage les milieux qui les ignorent, d'autre part. L'enquête a révélé dans beaucoup de pôles documentaires une mesure approximative et surtout une analyse superficielle des visites en salle de lecture ainsi que des sollicitations par correspondance, messagerie ou téléphone. Il paraîtrait normal qu'ils soient en état de produire des statistiques fines sur la fréquentation et la consultation, ne serait-ce que pour adapter leur stratégie d'acquisition et leur activité éditoriale à l'évolution des besoins. Un système léger d'inscription informatisée permettrait non seulement de compter et de connaître les usagers, mais aussi de rester en contact avec eux grâce aux messageries électroniques. Rien n'interdirait aux centres de ressources d'en réaliser le modèle en commun, afin de comparer ensuite leurs résultats.

L'exigence d'ouverture ne concerne pas que les personnes en manque d'information. En dehors des chercheurs et des étudiants, qui sont les plus assidus avec les praticiens en cours d'insertion, les registres des documentalistes indiquent une sollicitation plutôt épisodique du côté des professionnels confirmés. Ne faut-il pas les inciter à puiser eux aussi dans les données des CR-SV, afin qu'en retour ils fassent profiter les débutants de leur expérience ? On objectera que cela représenterait pour eux une perte de temps de s'attarder dans leurs locaux alors qu'ils disposent de moyens de travail autonomes. Mais un pôle de ressources a aussi un rôle de carrefour disciplinaire. Il convient d'y favoriser la rencontre des générations, le croisement des courants, le commerce des métiers. Les réunions d'information, les

présentations d'ouvrages, les projections ou les débats publics qui y sont organisés ont notamment fonction d'assurer ce brassage et d'élargir le cercle des habitués. Le prêt de salles de réunion pour les associations et les syndicats, d'espaces de répétition pour les compagnies, de bureaux pour les administrateurs et les programmateurs de passage revêt une grande importance à cet égard. Un centre de ressources national digne de cette appellation est un endroit où un professionnel sait qu'il peut employer utilement deux heures de liberté dans sa journée parisienne.

b) Les retards de l'inventaire

La notion de patrimoine culturel immatériel a frayé peu à peu son chemin dans les administrations publiques et les instances internationales. Depuis la « Déclaration universelle sur la diversité culturelle » de 2001, un processus actif de réflexions et de négociations a permis de cerner les contours d'un large pan de la mémoire collective, qui englobe notamment les « expressions orales » et les « arts de l'interprétation », selon le glossaire de l'UNESCO. Les experts réunis auprès de cette organisation, et encore les 7, 8 et 9 août 2003 à Assilah (Maroc), à l'initiative d'une fondation locale ainsi que de la Maison des cultures du monde, en présence de Javier Pérez de Cuellar, ont préparé un avant-projet de texte à l'intention de ses instances. Lors de sa XXXIIe conférence générale, tenue à Paris du 29 septembre au 17 octobre 2003, l'UNESCO l'a adopté à l'unanimité.

La « Convention internationale pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel » est maintenant soumise à la ratification des Etats (voir *Le patrimoine culturel immatériel, Les enjeux, les problématiques, les pratiques, Internationale de l'imaginaire*, Maison des cultures du monde - Actes Sud « Babel », n° 17, Paris, janvier 2004). Elle définit ce patrimoine comme l'ensemble « des pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent » comme partie intégrante de leur héritage culturel, legs « recréé en permanence » en fonction du milieu naturel, du contexte social et de la perception historique. Les « arts du spectacle » y figurent en toutes lettres. Une liste représentative incluant les éléments déjà proclamés « chefs d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité », mais aussi une liste des éléments les plus menacés de ce patrimoine, nécessitant une action internationale d'urgence, doivent être dressées par un Comité intergouvernemental intervenant avec le concours ou sur la proposition des Etats. Un fonds est constitué pour contribuer aux opérations d'inventaire et de sauvegarde.

La France fera certainement partie des pays les plus empressés à mettre en œuvre cette convention universelle. Il faut aussi s'assurer qu'elle s'en inspirera pour préserver, entretenir et valoriser son propre héritage en matière d'œuvres éphémères, de spectacles, de théâtre, de danses, de musiques et de chansons, que celui-ci provienne de la tradition ou qu'il surgisse d'actes en rupture avec les conventions. Sachant qu'il lui reste beaucoup à entreprendre à cet égard, le ministère de la Culture a tout à gagner à s'appuyer sur l'expérience des centres de ressources. Si ces derniers ne détiennent pas tous des témoignages précieux des œuvres du répertoire, à la manière des bibliothèques et des musées dotés d'une mission de conservation, leurs collections et leurs fichiers reflètent toujours la diversité d'une création au présent. Compétents pour participer à la constitution d'un inventaire des représentations de naguère, ils jouent un rôle décisif dans la constitution d'une mémoire sur les expressions et les interprétations d'aujourd'hui.

En attendant que prenne forme un inventaire général des ressources immatérielles de la musique et du spectacle vivant, chantier d'ampleur nationale et d'échéance décennale que le ministre doit entamer en sachant qu'il appartiendra à ses successeurs de le poursuivre, il s'agit d'achever le catalogage des collections accessibles dans les établissements spécialisés. La

quête des sources et références implique la consultation de bibliographies d'ouvrages et d'articles, de discographies, de catalogues audiovisuels, de répertoires iconographiques ou photographiques, d'inventaires de maquettes et de costumes, de registres d'archives. Textes de référence, correspondances, manuscrits, œuvres, livres, partitions, traductions, photographies, documents sonores et audiovisuels : comment accéder aux répertoires, où consulter un document fragile, comment repérer les trésors cachés ? La réponse est sans nul doute de la compétence des CR-SV, mais trois types de travaux sont requis pour la procurer aux usagers.

Au sein de chaque pôle documentaire, il faut premièrement terminer l'informatisation des fichiers. La lourdeur de cette tâche est bien sûr fonction de l'ancienneté et de la diversité des fonds. Les institutions patrimoniales, qui reçoivent des dépôts d'archives et conservent des pièces fragiles, ont encore plusieurs années de saisie ou de rétro-conversion à effectuer, à l'instar de la BNF. Mais des bibliothèques dont la jeunesse fut insouciante et brouillonne doivent elles aussi procéder à la réorganisation de leur catalogue, à l'occasion d'un changement de logiciel ou de la construction d'un nouveau thésaurus. Il convient alors de livrer les bases ainsi numérisées à la curiosité des lecteurs, mais aussi des collègues des autres CR, la mise en ligne étant à cet égard le moyen le plus efficace.

Un emplacement est déjà réservé à cet effet sur le portail du ministère. Il abrite la base bibliographique "Malraux" (www.culture.gouv.fr/documentation/malraux/), qui réunit entre autres les catalogues des centres de documentation de la DMDTS, de la DDAI (donc du DEP), de la DLL, de la DMF, mais aussi de plusieurs DRAC (Bretagne, Centre, Champagne-Ardenne, Franche-Comté, Languedoc-Roussillon, PACA, Picardie, Rhône-Alpes) et même du Théâtre national de l'Odéon (Bibliothèque Jean-Louis Barrault). L'internaute qui lance à partir de ce site officiel, sans passer par la case « Malraux », une recherche documentaire sur la musique, la danse ou le théâtre (www.culture.gouv.fr/culture/bdd/bdd3h.htm) aboutit à une liste aussi peu exhaustive mais un peu plus hétéroclite de fournisseurs de données : Bibliothèque Jean-Louis Barrault, CDMC, Centre de documentation du Musée de la musique, Médiathèque de la DMDTS, Médiathèque de l'IRCAM, CNSMDP (Médiathèque Hector-Berlioz), CNSMDL (Médiathèque Nadia-Boulanger), CMBV (Base de données Philidor) et enfin BNF (Répertoire des arts du spectacle). Il conviendrait donc de réaménager la base Malraux afin que davantage de répertoires et de catalogues des CR-SV y soient proposés sous un classement qui distingue mieux les grandes disciplines artistiques.

Dans chaque discipline, le centre qui fait office de « tête de réseau » a deuxièmement la responsabilité de dresser la cartographie des principaux pôles de ressources. Il lui faut non seulement connaître leurs compétences et leurs richesses, mais encore pouvoir accéder en cas de besoin à leurs catalogues, répertoires, thésaurus et fichiers afin de guider les demandeurs dans leur parcours. N'importe quel élément de la chaîne doit pouvoir l'interroger sur la localisation d'un type de document ou d'un genre de document catalogué dans une autre structure. Dans une étape ultérieure, un système de requête mutualisé pourrait permettre d'identifier rapidement les organismes disposant de telle ou telle référence. Accessible en ligne depuis 2000, le Système universitaire de documentation (SUDOC) géré par l'Agence bibliographique de l'enseignement supérieur (ABES) donne l'exemple d'un recensement centralisé qui facilite l'accès aux documents et même le prêt entre bibliothèques (PEB). Une telle perspective peut éventuellement être désignée comme un objectif à long terme pour la coopération des CR-SV. Des dispositifs décentralisés, plus souples, semblent préférables à la fois du point de vue des coûts de réalisation et des garanties d'indépendance apportées à chaque établissement. Les difficultés rencontrées par l'Observatoire de la musique dans la coordination du Réseau musique et danse (RMD), qui tente de fédérer les ressources des associations et agences des départements et des régions, incitent à prôner un régime mixte, dans lequel l'autonomie des pôles se conjuguerait avec la standardisation des normes.

Les centres à vocation nationale ont troisièmement la responsabilité de repérer les gisements d'archives, de fonds documentaires et bibliographiques, de collections d'enregistrements, d'illustrations et d'objets existant en dehors du réseau de leurs partenaires réguliers. Sans prétendre pour autant importer les fichiers ni guider les opérations de catalogage, il convient qu'ils mesurent la nature, l'étendue, l'état du patrimoine de l'art qu'ils servent, et surtout qu'ils connaissent la répartition de ses richesses entre diverses catégories de détenteurs en France. Du collectionneur privé au musée national en passant par la bibliothèque municipale et le service départemental d'archives, les témoignages de l'histoire de la musique et des arts de la scène sont dispersés entre de multiples sites. L'assistance aux auteurs et aux chercheurs désireux de s'abreuver à ces sources, mais aussi la sauvegarde de la mémoire des œuvres et des pratiques exigent de mener ce travail avec prudence et méthode. C'est là le prélude à l'entreprise générale d'inventaire évoquée plus haut, qui conduira ensuite, avec l'aide des institutions de conservation les plus puissantes, à la collecte et à la collation des catalogues en vue de construire des répertoires informatisés, comme il en existe déjà à l'échelle internationale pour l'iconographie, la littérature, la presse et les sources musicales (voir respectivement au chapitre « Musiques », RidIM, RILM, RIPIM, RISM).

Collecte, captation, inventaire : le retard peut s'avérer un moindre mal du moment qu'on adopte pour le rattraper des techniques au goût du jour et une vision d'ampleur internationale. En reprenant de plus belle, la récolte devrait s'étendre à l'échelle européenne, puisque les œuvres circulent, de même que les metteurs en scène, les chorégraphes ou les chefs d'orchestre, de salle de représentation en scène ouverte, d'un festival à l'autre, à travers un nombre croissant de pays.

c) La faiblesse des moyens pédagogiques

Maintes fois affirmée comme une priorité nationale, l'éducation artistique tarde à entrer dans les mœurs du milieu scolaire et universitaire. Le ministère en charge des affaires culturelles put porter par le passé une responsabilité dans les réticences des administrations, mais aussi des établissements artistiques et des compagnies à s'engager sur un terrain qui leur semblait la chasse gardée des pédagogues et non l'espace d'une libre rencontre avec les œuvres. Des réactions sceptiques, voire hostiles, se manifestent encore ici ou là face aux projets d'intervention artistique à l'école, au collège, aux universités, parées du beau prétexte qu'on ne saurait sans danger dissiper le mystère, niveler les pratiques ou instrumentaliser les créateurs. Mais à partir du début des années 1980, la doctrine officielle a heureusement changé rue de Valois, comme ont progressivement changé les attitudes du corps enseignant, de plus en plus favorable à ces actions au fur et à mesure que sortaient des Instituts universitaires de formation des maîtres (IUFM) des professeurs ouverts aux disciplines de l'art et à la fréquentation des salles de spectacles, comme ont changé aussi les discours des nouveaux auteurs et des jeunes interprètes, conscients de la nécessité de sortir des ateliers et des loges à la rencontre de la société, en tentant de renouveler et d'élargir le « cercle des initiés » pour diversifier la composition sociale du public.

En revanche rien ne prouve encore que la ligne ait été vraiment infléchie du côté de la rue de Grenelle, au siège du ministère de l'Education nationale (MEN) et dans ses rectorats. Le credo de la démocratisation et les vertus de la transmission ne pouvant décemment y être contestés, les arguments invoqués contre la généralisation des ateliers de pratique artistique (APA) et des classes à projet artistique et culturel (PAC), prévue par le plan quinquennal Lang-Tasca de 2000, y sont présentés sous l'angle technique ou financier. Mais une conception nostalgique – pour ne pas dire conservatrice - de l'art d'enseigner, des rapports maître-élève et de la hiérarchie des savoirs leur font fond. Nul besoin d'être un spécialiste *ès* sciences de l'éducation pour comprendre que des raisonnements théoriques servent d'arc-boutants aux réticences d'une influente partie de l'appareil, capable de se faire entendre à

l'oreille des ministres, qu'ils se soient appelés Luc Ferry ou François Fillon. En dépit d'un « plan de relance » des enseignements artistique à l'école, annoncé par ce dernier en compagnie de Renaud Donnedieu de Vabres le 3 janvier 2005, force est de constater que les espoirs soulevés en 2000 ont été déçus, de 2002 à cette date, par une succession de coupes, de retraits, de renoncements et de mesures bureaucratiques, auxquels il n'a guère été remédié depuis lors.

Qu'on en juge : le nombre de classes à PAC a chuté de plus de la moitié dans le primaire entre 2001 et 2004, alors qu'il baissait plus lentement, puis stagnait dans le secondaire. La Mission pour l'éducation artistique et culturelle de Jean-François Chaintreau, dotée d'une responsabilité de coordination à l'échelle nationale, a été dissoute, l'intéressé devant réintégrer le ministère de la Culture. La réforme du Centre national de documentation pédagogique (CNDP), qui a vu l'apparition du nouveau sigle de Service culture édition et ressources pour l'Education nationale (SCÉRÉN), a justifié la réduction de ses ambitions et la mise à l'écart de l'entreprenant Claude Mollard. Les recteurs ont repris en main l'attribution des crédits, sans beaucoup d'égards pour le travail patient effectué en bonne intelligence par les délégations académiques à l'éducation artistique et à l'action culturelle (DAAC) et les directions régionales des affaires culturelles (DRAC). La mise à disposition, auprès des grandes institutions culturelles, de personnels enseignants capables de sensibiliser les chefs d'établissements scolaires, de conseiller les intervenants extérieurs, de coordonner le montage des projets et de porter les dossiers a été freinée ou contrecarrée.

Dans ces circonstances, le développement des pôles nationaux de ressources (PNR), censés favoriser les partenariats dans les diverses disciplines avec le concours d'une académie, d'un organisme culturel, d'un Institut universitaire de formation des maîtres (IUFM) et d'un centre régional de documentation pédagogique (CRDP), a marqué le pas. Ceux qui agissent déjà dans le chant choral, les musiques classiques ou actuelles, le théâtre et les marionnettes, la danse et les arts du cirque bénéficient de l'appui, voire de l'abri des CR-SV de rang national. Mais leurs marges de manœuvre financières sont fort limitées, leur faculté d'impulser des formations et de diffuser de l'information se heurte à des restrictions de toutes sortes, et surtout la couverture du territoire est loin d'être achevée. Les enfants n'ont pas le goût d'attendre qu'à l'âge adulte un gouvernement du futur daigne inviter l'art dans leurs vies. C'est sans délai que la coopération ministérielle doit à ce sujet reprendre de la vigueur, des couleurs et des crédits. A défaut d'une inflexion dans la philosophie du MEN, le MCC devra prendre ses responsabilités avec le secours des collectivités territoriales, déjà très sollicitées, afin que le cap fixé en 1996 par le président de la République soit tenu (voir J. Chirac, « Une même patrie culturelle », in *Le Monde de l'éducation*, décembre 1996, p. 52-53).

IV. LES PERSPECTIVES DE COOPÉRATION

Babel ou Alexandrie ? Le débat sur la coordination entre les centres de ressources fait ressurgir les deux mythes concurrents de la bibliothèque universelle. Dans le premier récit, l'éclatement des langages et des supports, des disciplines et des techniques entraîne celui la dispersion des institutions, des lieux et des publics. Il faut alors pénétrer le secret d'un José Luis Borges pour surmonter la malédiction biblique. Selon une autre tradition, les savants et les lettrés de toutes civilisations déposaient leurs rouleaux et les commentaient auprès du roi Ptolémée, que ce tissage des savoirs et ce ramage de langues a promu protecteur des arts, jusqu'à ce qu'un incendie en efface la mémoire. Sous des auspices internationaux, l'Alexandrie d'aujourd'hui voit renaître une bibliothèque dans laquelle l'électronique joue un rôle déterminant. Avec une cinquantaine de pôles documentaires au moins, le paysage du spectacle vivant évoque sous bien des aspects l'éparpillement qui suivit l'écroulement de la tour mésopotamienne, à ceci près qu'une construction d'une telle audace ne fut jamais envisagée pour réunir les spécialités et agréger les données. Devant le déferlement des innovations dans l'informatique et les télécommunications, des clercs n'en prédisent pas moins le rassemblement des connaissances dans un seul centre doté d'une grande puissance de communication.

Il faut cependant remettre les pieds au sol, dans la France de 2004. Si les bibliothèques décrites plus haut ont pour beaucoup une longue histoire, les centres de ressources en sont encore au début de leur parcours. Chambouler cet univers de fond en comble, au nom d'une croyance dans les vertus de l'unité ou même d'une théorie de la polyvalence, risquerait de causer plus de dégâts que l'actuel désordre ne comporte d'inconvénients. L'idée de fondre en un seul moule les compétences variées à l'œuvre dans une multitude de structures peut encore germer dans un esprit perfectionniste, sinon dans l'imagination d'un gestionnaire lancé dans une chasse au gaspillage. L'un et l'autre se fourvoieraient. Les professionnels, mais aussi les fonctionnaires, les chercheurs, et les simples usagers auraient fort à craindre d'affronter un géant de la ressource, lourd dans ses mouvements, lent dans ses réactions et surtout devant les mutations de son environnement. Doublant la DMDTS comme son ombre sur toute l'étendue de son champ, une telle centrale d'information ne pourrait qu'adopter un statut d'établissement public pour peser de toute sa masse sur le budget du ministère. Les gains d'échelle réalisée dans un secteur ou une fonction seraient vite sacrifiées à des dépenses de structure. La satisfaction de contempler un astre de plus dans la galaxie de l'Etat devrait se payer d'un éloignement des besoins du terrain et des préoccupations du quotidien.

Cette prédiction en forme de morale ne vient pas mettre un point final à la réflexion. Bien des solutions permettent de remédier aux défauts d'une organisation excessivement embrouillée. On les dira modestes seulement pour ne pas alarmer les défenseurs du *statu quo*, qui se recrutent surtout dans deux catégories de gens en place : les plus énergiques et les moins dynamiques. Bâtisseurs dans l'âme, les premiers ne font confiance qu'à eux-mêmes et à leurs alliés immédiats pour améliorer l'instrument qu'ils ont façonné. Le manque de crédits pour accomplir leurs vœux est l'unique obstacle qu'ils désignent devant eux. Conservateurs par habitude mais pas forcément de métier, les seconds se méfient des changements qui ébranlent les acquis. Il savent qu'ils agiraient mieux avec davantage d'argent, mais voient mal ce qu'ils pourraient améliorer dans leurs prestations avec une subvention en stagnation. Une fois assurés du périmètre de leurs missions et des moyens de les accomplir, ni ceux-ci ni ceux là ne s'opposeraient cependant à des mesures représentant un net progrès pour le service public de la documentation, de l'information et du conseil. Ces indispensables initiatives vont au delà des suggestions égrainées au fil de ce rapport, que chaque directeur est dès à présent libre de faire siennes ou de remplacer par des propositions plus judicieuses. Afin de les identifier, six axes de travail sont tracés ici. L'ordre indiqué reflète le rang des priorités à

respecter pour parvenir à des résultats tangibles, mais il n'implique pas une quelconque chronologie. En principe, il est possible et même souhaitable de les aborder de front ; en pratique, leur conduite s'étalera suivant un calendrier qui dépendra des forces de l'administration et de la détermination des centres de ressources à répondre aux attentes de leurs milieux respectifs.

Entre la tentation de Babel et le syndrome d'Alexandrie, il y a place pour des entreprises à dimension humaine et des réformes de moyen terme.

1) Il importe de clarifier la volonté de la tutelle ministérielle : si l'incertitude s'installe dans les bureaux, la règle du « chacun pour soi » l'emportera dans les offices.

2) Il faut mieux structurer les canaux de collecte et de diffusion des données dans chaque domaine artistique ou fonctionnel : agissant comme des têtes de réseau, les principaux centres gagneront en visibilité et en audience.

3) Il convient de répartir les tâches entre les organismes de ressources dans un souci d'économie et de pertinence : cela suppose de programmer par thèmes la concertation régulière entre les responsables et leurs pairs, car des réunions protocolaires ou des rendez-vous informels n'y suffiront pas.

4) Il s'agit de renforcer les relations entre les pôles de ressources et leurs interlocuteurs du secteur : les questions d'intérêt général requièrent l'implication conjointe de plusieurs partenaires.

5) Il est urgent d'engager les réformes qu'exigent le perfectionnement des statistiques, la sauvegarde du patrimoine, l'évolution du droit d'auteur, la formation et l'insertion professionnelles : ce sont des chantiers d'avenir pour l'Etat, les collectivités territoriales et les professions artistiques..

6) Il est recommandé de consolider les moyens affectés à l'assistance que les centres de ressources apportent aux équipes les plus inventives, mais aussi aux professionnels les plus fragiles : la précarité dominant le secteur doit être atténuée par l'égal accès de tous à l'information.

Il appartient au ministre de valider ces objectifs et à la DMDTS de faire en sorte qu'ils soient poursuivis d'exercice en exercice.

1 - La cohérence de la tutelle

Il s'agit d'avancer vers une meilleure cohérence dans le choix des orientations, la répartition des missions, les nominations de directeurs, le suivi de l'administration, l'évaluation des résultats. La multiplicité des bureaux concernés par les CR-SV au sein des trois sous-directions de la DMDTS a déjà été signalée. Elle n'a rien d'anormal, car les activités des SDIC relèvent, selon les cas, d'institutions de conservation, d'établissements de production, d'organismes de formation, d'offices compétents pour l'emploi, de centres documentaires, etc. Elles intéressent toutes les branches du secteur et croisent la plupart des fonctions de la direction. Il faut cependant en compenser les conséquences fâcheuses. Pensé de façon à favoriser la décision, l'organigramme de celle-ci pourrait cautionner un véritable éparpillement de la volonté publique en matière de ressources immatérielles, d'autant que les agents du ministère compétents pour juger des questions relatives au patrimoine, à la documentation ou à l'édition se trouvent affectés surtout dans d'autres administrations centrales comme la DAPA, la DLL, la DDAI. L'enjeu d'une tutelle clarifiée ne consiste pas à retendre les courroies de transmission entre l'Etat et ces entités qu'il subventionne pour le plaisir d'entendre ronronner une mécanique sans faille. Dans sa réflexion sur l'évolution des professions et des pratiques, le ministère a tout à gagner d'un dialogue ouvert avec leurs responsables. Il doit les considérer comme des interlocuteurs avisés dans l'élaboration de sa politique, tout en sachant que certaines structures se révèlent moins timides que d'autres

lorsqu'il s'agit d'interpréter les aspirations du milieu dans lequel elles sont impliquées. Le rôle joué par HLM durant « l'Année des arts du cirque » et pour le « Temps des arts de la rue » contraste sous cet angle avec la prudence du CNT ou la réserve de l'IIM.

Constatant le peu de cas fait du rapport de Pascale Canivet sur les CR, Nicolas Marc jugeait sévèrement les tutelles : "(…) elles n'ont jamais été vraiment capables d'assigner de ligne directrice claire et, ce qui est leur rôle, de mettre en cohérence les missions de chacun pour éviter la dispersion des documents patrimoniaux, les actions redondantes et les pertes d'énergie" (voir "Centres de ressources: peuvent mieux faire…", *La Scène*, mars 2001). Il faut ajouter à la décharge du ministère que les responsables des centres ne l'ont pas toujours aidé par leur esprit de coopération.

a) L'articulation des programmes

Pour redéployer son activité dans une direction utile aux professions et au public, au lendemain d'importantes étapes de la décentralisation et de la déconcentration, il revient à l'administration centrale de redéfinir ses missions et de réformer ses structures, afin de renforcer son rôle dans la solidarité nationale, l'aménagement du territoire, la formation des publics, la prospective en termes d'emplois et de métiers, la veille stratégique et technologique, la construction européenne, la défense de l'exception culturelle et du pluralisme des expressions. Plusieurs de ces thèmes furent développés dans la Directive nationale d'orientation (DNO) pour 2003, par exemple "la structuration du milieu professionnel par un renforcement de la formation initiale et continue" (voir plus haut), "l'ouverture européenne et internationale", "une action large d'ouverture vers les populations", ou encore "l'éducation artistique et culturelle" des enfants et des adolescents. Les recommandations qu'ils inspirent risquent de rester lettre morte si les directions centrales et les DRAC ne sont pas relayées dans leur effort par des agents connaissant bien les différents milieux du spectacle vivant. La tutelle des CR dépendant de la DMDTS ne constitue pas, dans cette perspective, une exercice d'ordre étroitement administratif. Elle doit s'appliquer à des objectifs déterminés en accord avec leurs instances et inscrits dans leurs conventions pluriannuelles.

Le premier de ces objectifs est l'assainissement du climat sur le marché du travail. Quitte à nous répéter, parcourons une dernière fois les étapes marquées depuis la crise de l 'été 2003. Suite à la mission confiée à Bernard Latarjet le 4 septembre 2003, son rapport « Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant » a été remis au ministre en avril 2004. La DMDTS a rédigé à son tour des « Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant » communiquées à la profession en septembre 2004. L'élaboration sous sa conduite d'un "plan national pour l'emploi dans le secteur du spectacle vivant et de la musique", évoqué par le président de la République dans le feu de l'été 2003, a trouvé ses premiers jalons dans le rapport de Jean-Pierre Guillot, remis le 1er décembre 2004. L'expert a par la suite été prié d'assister les partenaires sociaux dans la préparation des négociations. Après les débats parlementaires de l'automne et de l'hiver 2004-2005, Renaud Donnedieu de Vabres a présenté devant le Conseil national des professions du spectacle vivant (CNPS), le 29 mars 2005, une « Charte pour l'emploi dans le spectacle » sujette à concertation. Il est clair que les dispositions envisagées en cette matière ne pourront recevoir un commentaire serein et connaître une application résolue qu'une fois réglée la question de l'assurance chômage. Que la solution soit définie dans le cadre d'une nouvelle convention nationale de l'UNEDIC (2006-2010) ou bien dans un texte législatif, comme l'estiment nécessaire les coordinations d'intermittents, les syndicats hostiles à l'accord de 2003, de même que des parlementaires, nombreux dans tous les groupes à approuver la proposition de loi déposée sur le Bureau de l'Assemblée nationale par les membres de leur Comité de suivi, elle devra resserrer le champ des bénéficiaires autour du spectacle vivant, du cinéma et de l'audiovisuel créatif, réduire les

inégalités de traitement entre les salariés, satisfaire à toutes les normes du droit du travail et de la protection sociale (notamment en matière de rémunération des répétitions, d'hygiène et de sécurité, de repos, de congés, de maladie, de maternité et de paternité, de formation), inclure une large fraction des activités pédagogiques dans le calcul des heures ouvrant droit aux allocations. N'étant point conviés à la table des négociations, les CR-SV ne peuvent apporter à ce dossier que leurs constats et leurs projections sur les effets du protocole en vigueur.

Lié au précédent, le second de ces objectifs vise l'amélioration de la condition de l'artiste, de l'interprète et du technicien. L'hypothèse d'un accès réservé à la carrière, que ce soit sur l'obtention d'un diplôme, l'attribution d'une carte professionnelle ou l'octroi d'un statut officiel, est écartée par l'écrasante majorité des intéressés, ainsi que par la plupart des experts. Tous sont conscients des risques qu'un tel système de sélection ferait peser sur l'indépendance de l'art, le pluralisme de l'expression, le libre choix de l'apprentissage, la reconnaissance de l'expérience, la prise en compte des parcours individuels. La délivrance de diplômes peut et doit rester une exigence pour l'exercice de certaines responsabilités, notamment dans le domaine de l'enseignement. Un titre homologué certifie à qui de droit le niveau des lauréats, en leur conférant une réputation qu'il leur revient de faire valoir sur le marché du travail. En aucun cas il ne constitue le sésame ouvrant un droit exclusif et illimité aux subventions publiques et aux prestations sociales. Plutôt que de se perdre en longues discussions sur la qualité d'artiste, aussi difficiles à trancher et même à synthétiser que les débats sur la nature de l'art, les défenseurs du spectacle vivant doivent donc concentrer leur intérêt sur les qualifications qui permettent aux praticiens d'exprimer au mieux leurs virtualités. Le perfectionnement de la formation initiale, le développement de la formation continue, le renforcement des dispositifs d'insertion, l'essor de la validation des acquis, la réalisation des promesses de la loi sur le droit à la formation « tout au long de la vie », la mise en place de cursus de reconversion en fin de carrière ne représentent pas à cet égard des dossiers subsidiaires, mais bien des questions prioritaires sur lesquelles l'Etat et ses partenaires doivent se mobiliser, avec l'actif concours des CR-SV.

Grâce à leurs contacts réguliers avec les artistes et les administrateurs, les membres de ces structures sont bien placés pour constater les difficultés que les compagnies et les ensembles affrontent dans la conduite de leurs projets. Des progrès notables ont été accomplis dans le partage des outils de travail et la diversification des sources de financement depuis la fin des années 1990, notamment à l'incitation de la « Charte des missions de service public pour les établissement du spectacle vivant » de 1998, mais aussi grâce à l'intervention de nouveaux partenaires. Les aides de la SACEM et de la SACD, de l'ADAMI ou du FCM, pour modestes qu'elles semblent au regard des crédits de l'Etat et des subventions territoriales, ont un effet parfois déterminant dans le bouclage d'un budget. Les lieux de résidence et de fabrique se sont multipliés, même si beaucoup, faute d'argent frais, ne sont en mesure que d'offrir leurs murs, leur équipement technique et la bonne volonté de leurs personnels. Il n'empêche que le montage d'une production reste un parcours semé d'embûches pour une compagnie dont le fonctionnement ne repose pas sur une convention avec le ministère, même si elle jouit déjà d'une bonne réputation auprès des programmateurs. Les études ont montré que certaines disciplines souffrent en outre d'un manque chronique de fonds en amont de la création. C'est notamment le cas dans les arts de la rue et de la piste, mais aussi des marionnettes et du jeune théâtre lyrique. Les opérations menées dans le cadre de « l'Année des arts du cirque » (2001-2002) ont permis de renforcer quelque peu des pôles régionaux. Le « Temps des arts de la rue » (2005-2007) doit aboutir à une meilleure dotation pour les lieux de fabrication et quelques centres nationaux de création. Les ensembles lyriques, les compagnies chorégraphiques, les troupes théâtrales, les collectifs de marionnettistes, les groupes musicaux réclament certes des moyens accrus, mais ils sont aussi demandeurs d'une meilleure visibilité dans l'enchevêtrement des financements, d'une plus grande transparence dans la répartition

des crédits, d'une plus grande fiabilité de la part des coproducteurs qui s'engagent à leurs côtés. Dépourvus de fonds à investir dans la création – à l'exception notable du CND et de la Cité de la musique – les CR-SV sont susceptibles de les conseiller, mais aussi d'éclairer les pouvoirs publics sur les maillons des circuits de production qui méritent d'être consolidés. Ils doivent aussi se faire auprès des DRAC et des collectivités territoriales les intermédiaires des compagnies qui recherchent des territoires d'implantation. Si certaines villes, très sollicitées, renoncent à assister des artistes locaux dans leurs entreprises, d'autres, mais aussi des établissements intercommunaux, des départements et des régions, ont la capacité de leur fournir des locaux de travail, des apports en industrie, sinon des subventions en numéraire.

Les CR-SV doivent jouer un rôle similaire pour favoriser le développement de la diffusion, en relation avec les organismes chargés de l'encourager et de la coordonner, au premier rang desquels vient l'ONDA. L'organisation d'une tournée requiert une bonne connaissance des réseaux disciplinaires, que leurs permanents acquièrent en consultant les programmes et en fréquentant les festivals. Il importe qu'ils se tiennent à la disposition des administrateurs de compagnie pour les guider dans leurs démarches, mais il ne suffit pas de leur fournir des listes de programmateurs pour aplanir les difficultés. Il faut aussi les aider à construire leur stratégie de diffusion le plus tôt possible, dès le stade de la production, et livrer à l'ensemble des professionnels les calendriers de représentations qui leur permettront de découvrir un spectacle non loin de chez eux. La participation ponctuelle des responsables de CR à des RIDA (régionales ou disciplinaires) paraît souhaitable, tout comme leur invitation dans des réunions convoquées par l'AFAA, le Bureau Export pour la musique, ou encore le Collectif de réflexion sur les auteurs contemporains (CRAC) pour la promotion des dramaturges français à l'étranger. En dehors de ces temps d'échange, il faut aussi qu'ils travaillent avec la sous-direction compétente de la DMDTS et leurs partenaires du secteur, tout particulièrement les offices territoriaux, à identifier les dispositions qui pourraient faciliter la circulation nationale et internationale des œuvres.

L'élargissement et le renouvellement des publics appartiennent à un autre ordre d'exigences, qui s'imposent en permanence à l'ensemble des opérateurs du service public de la culture. De la part des CR-SV, rien ne serait plus erroné que d'esquiver cette responsabilité au motif qu'elle incombe d'un côté aux établissements qui reçoivent les spectateurs, de l'autre aux institutions qui les éduquent ou les initient. Tous les acteurs de la chaîne de la transmission, tous les agents de cette entreprise de séduction qu'est la conquête du regard et de l'écoute ont besoin d'un accès aisé et immédiat aux ressources de savoir dont ils disposent ou qu'ils savent dénicher. Les artistes eux-mêmes souhaitent que leur audience déborde le cercle des connaisseurs et qu'elle touche des catégories tenues à l'écart du banquet des arts. Ils sont nombreux à s'engager dans une démarche qui les mène à la rencontre d'un public neuf. C'est donc dans leur intérêt que les documentations, mais aussi les expositions, les publications, les services en ligne voués à la musique, à la danse, à l'opéra, au théâtre, aux marionnettes, aux arts de la rue, de la piste, du récit doivent être conçus de façon à s'adresser à tous ceux et celles qu'ils attirent, et non seulement aux professionnels patentés. La réponse aux demandes de ces derniers, comme à celles des spécialistes et des chercheurs, n'interdit pas, bien au contraire, de prospecter l'attente plus diffuse des amateurs et des apprentis. Les prescriptions de la « Charte des missions de service public » concernent donc les CR-SV au même titre que toute structure subventionnée.

De manière plus précise, il leur incombe de soutenir l'essor de l'éducation artistique et le renouveau de l'action culturelle. Leur implication dans les pôles nationaux de ressources (PNR) aux côtés des centres régionaux de documentation pédagogique (CRDP) et des Instituts universitaires de formation des maîtres (IUFM) revêt un caractère presque stratégique. Leur collaboration régulière est également nécessaire avec les organisations semblables à l'ANRAT. Si son équivalent exact n'existe pas dans le domaine musical, ce

dernier admet de puissantes fédérations d'amateurs, d'enseignants et de parents d'élèves, prêtes à participer à des actions communes. Car les perspectives de la sensibilisation artistique ne se bornent ni aux portes des écoles, ni aux guichets des théâtres et des salles de concert. L'ensemble des disciplines, même celles qui s'estiment en contact direct avec la foule des villes, doivent se prêter à l'effort d'information, de réflexion et de critique sur leurs propres pratiques que suscitent les interventions en dehors des lieux et des temps réservés.

La cohabitation entre les laboratoires de la création et les industries de divertissement tourne souvent à la confrontation. La régulation de ces rapports est un des exercices les plus délicats de la politique culturelle du pays. Plus que leurs collègues du théâtre ou du conte, les CR-SV intervenant dans le champ musical, tels la Cité de la musique et l'IRMA, doivent aussi s'en soucier, car le spectacle et le disque, le concert et l'émission de télévision, loin d'être des concurrents, ont souvent partie liée. Cependant tous les pôles de ressources doivent s'intéresser aux questions relative à la l'édition des textes et des partitions, à la captation des œuvres, à l'enregistrement des témoignages, à la conservation des documents et des traces. La maîtrise technique et la maturité professionnelle dont ils feront preuve dans l'archivage et l'indexation, mais aussi dans l'édition de documents numérisés empêcheront que ces derniers, souvent produits grâce à l'argent de la collectivité, soient livrés sans discernement à des appétits égoïstes. En affichant leurs données sur la toile d'Internet, ils pénètrent sur un grand marché de l'information où des prestataires privés sont susceptible de les exploiter, mais aussi d'en offrir de plus attrayantes. Le développement de la communication en ligne à des fins de progrès de la connaissance justifie des consultations fréquentes entre l'Etat, les sociétés civiles, les établissement de lecture publique, les institutions pédagogiques et les CR-SV.

L'ouverture internationale, que les professionnels manifestent chaque année de manière plus marquée, assigne également des missions particulières aux CR-SV. Bien sûr, le repérage du terrain qu'ils effectuent doit désormais s'étendre à tous les horizons de la scène européenne. Le retranchement dans les frontières nationales aurait tôt fait sans quoi de passer pour du provincialisme. Cependant la quête des informations passe par la mise en place de réseaux efficaces, au lieu de procéder de façon exhaustive à partir d'un centre autoproclamé, se nommerait-il Paris…Les Français doivent se montrer plus impliqués dans la construction des réseaux existants, plus entreprenants aussi lorsque les relais leur manquent à l'étranger, non par penchant pour les voyages incessants et les réunions à répétition, mais pour atteindre des objectifs concrets, négociés entre partenaires soucieux d'efficacité. Leur contribution à la régénération du RECISV (ENICPA) est d'autant plus attendue qu'ils servent parfois de modèles à ses autres membres. L'ordre du jour de certains forums internationaux témoigne encore d'une meilleure aptitude à la communication orale qu'à la construction de répertoires informatisés et de circuits de coproduction. Cela peut et doit changer, d'autant que la Commission européenne se pique de plus en plus souvent d'évaluer l'impact des programmes qu'elle a financés.

Sur tous ces sujets, les CR ont un rôle crucial à jouer en concertation avec l'administration. Cela implique pour elle non seulement de vérifier l'inscription de telles priorités dans les programmes d'activités de chacun, mais encore de veiller à ce qu'elles s'imposent comme des thèmes de coopération entre eux.

b) La concertation entre les bureaux

Les principes d'une saine tutelle sont simples à énoncer mais plus ardus à appliquer. Il s'agit d'atteindre un équilibre entre le sens de l'initiative et le souci du contrôle. Le respect de l'autonomie des établissements publics et de l'indépendance des associations n'empêche nullement les représentants de l'Etat aux organes statutaires, en accord avec quelques personnalités qualifiées dont ils ont approuvé l'élection, d'exercer leur influence et d'exprimer leurs orientations. Leur participation effective aux conseils d'administration ou

aux directoires des CR-SV est indispensable pour en faire des organes vivants, capables d'entendre les propositions des directeurs et de susciter leurs initiatives. Compte tenu des heures précieuses que ces réunions bloquent dans l'emploi du temps des fonctionnaires, il convient d'en faire de véritables séances de travail sur les bilans et les projets, ce qui implique un temps de préparation en amont, auquel l'administrateur et le directeur de la structure se prêtent de bonne grâce, d'autant qu'une visite à la rue Saint-Dominique est pour eux l'occasion d'argumenter sur l'évolution de la subvention. Lorsque leur activité intéresse plusieurs bureaux de la DMDTS, ce qui est fréquemment le cas, il n'est pas nécessaire qu'ils prennent tous part à ces rendez-vous, mais il est important que celui qui assume la coordination informe les autres des conclusions.

La consultation d'agents de tous les services concernés s'impose au contraire dans la préparation de la convention unissant le ministère à une association ou un établissement œuvrant dans le domaine de la ressource. L'administration a pris l'excellente habitude de conditionner le versement de ses subventions à la signature de pareils documents, en règle générale d'une portée de trois ans. La structure soutenue se voit garantir ainsi, en contrepartie des prestations requises, la sécurité financière qui lui permet de rassurer la banque et les fournisseurs, en plus de la souplesse de gestion qui l'autorise à étaler ses investissements et ses amortissements. Seulement cet acte prend trop souvent un aspect purement formel, le contrôleur financier (pour les services centraux) ou le trésorier-payeur général (pour les services extérieurs) leur accordant plus d'attention que les ordonnateurs. Chacune des parties contractantes devrait se préparer à une authentique négociation dans laquelle tout est mis sur la table, dettes et créances, bénéfices et pertes, mais aussi et surtout, résultats et projets, évaluations et perspectives. Un conseil d'administration convoqué tout exprès devrait ratifier les orientations arrêtées d'un commun accord.

L'hypothèse d'une inspection à échéances rapprochées contreviendrait à la fois aux possibilités matérielles du corps chargé de les effectuer et aux rapports de confiance que l'Etat instaure vis-à-vis des organismes culturels sous sa tutelle. Il n'empêche qu'un tel examen critique ne saurait indéfiniment être épargné à ceux des CR-SV dont chacun reconnaît le rôle crucial dans une discipline. L'inspection n'est pas une sanction : elle aboutit parfois à renforcer l'argumentation du directeur qui a largement ouvert ses bureaux, ses archives et ses comptes. Elle sert aussi à prévenir les rapports moins tolérants de l'Inspection des finances ou de la Cour des comptes. Avant comme après une intervention qui conserve donc un caractère assez exceptionnel, sinon solennel, il convient de donner le maximum de consistance possible aux opérations d'évaluation prévues par les textes conventionnels, et que l'application de la LOLF rend plus impérieuses encore. Pour s'épargner les questionnaires inquisitoriaux ou inadaptés à remplir en fin d'exercice, les responsables des CR-SV seraient bien inspirés d'énoncer et de dater eux-mêmes leurs objectifs, et d'élaborer leurs propre batterie de critères d'appréciation, tant subjectifs qu'objectifs.

Les membres de la DMDTS s'efforcent en général d'obtenir des rapports détaillés de la part des commissaires aux comptes, une présentation synthétique de la comptabilité analytique, des ratios lisibles sur certaines grandeurs comme le fonds de roulement, le taux d'endettement, la part des recettes propres, le montant des agios bancaires, l'évolution des salaires, des loyers et des dépenses de consommation courante. On ne saurait trop leur conseiller de réclamer à échéances régulières des indicateurs d'activité témoignant de l'accomplissement des missions, en terme de lecteurs et d'emprunteurs, de fréquentation du site Internet, des rencontres et des expositions, d'acquisitions d'ouvrages et de numérisation de documents, d'édition et de diffusion des publications, de professionnels conseillés ou formés, etc. Chaque pôle de ressources a sa spécificité, mais il n'est pas interdit d'imaginer une grille d'analyse commune pour ce genre de critères – à condition de l'adapter au cas par cas - afin de favoriser les comparaisons et d'encourager les démarches d'autoévaluation.

Le secteur du spectacle a connu quantité de débats généraux depuis 2003, tandis que ses instances consultatives et ses organes paritaires entamaient une seconde vie. Il faut pourtant se garder de l'impression que l'abondance des discours garantirait la bonne compréhension entre les professionnels et l'Etat. La méfiance a sans doute prospéré dans le manque d'instances de concertation. Sans le moins du monde transformer les CR et leurs organes statutaires en tribunes libres ou en foires d'empoigne, il faut en faire des lieux où les préoccupations majeures des gens de la discipline, passées au tamis de ses fins connaisseurs, peuvent être traduites et interprétées. Le ministère, mais aussi les syndicats et les organisations professionnelles, y puiseront des hypothèses d'action et des propositions de travail

La répartition actuelle des dossiers de la ressource entre les différents services accuse tous les stigmates de la dispersion, là où devait régner une stricte logique fonctionnelle. On le vérifiera en consultant ci-dessous le schéma des tutelles, tel qu'il se dégage de la lecture de la brochure *DMDTS Mode d'emploi* (avril 2003), diffusée par la Mission de la communication. La notion de tutelle recouvrant des degrés d'implication variables de la part de l'Etat, elle est ici déclinée en "contrôle" ou en "soutien" selon que le ministère exerce ou non une influence déterminante sur les instances des organismes cités. L'autonomie de certaines structures n'empêche nullement la DMDTS d'entretenir des rapports courants avec elles, de même qu'elle maintient des liaisons avec d'autres directions centrales comme avec les services déconcentrés et avec d'autres ministères. Plusieurs entités y sont citées deux fois, car elles reçoivent des subsides ou des recommandations de deux bureaux distincts.

Schéma des relations de la DMDTS
avec les organismes du spectacle vivant

Sources : DMDTS Mode d'emploi, 2003 ; Organigramme de la DMDTS, 2004.
Dominantes : Musiques ; art lyrique ; danse ; théâtre ; marionnettes, conte, cirque, arts de la rue ; divers.
En caractères **gras** : pôles de ressources ayant une vocation de tête de réseau.

Sous-direction de la création et des activités artistiques (CAA, dite aussi C2A)

Bureau des écritures et de la recherche :
Tutelle sur : CDMC, Centre Acanthes ; CNES, ANETH, Maison Antoine Vitez.
Soutien à : six centres de création musicale (CIRM, GMEM, GRAME, IMEB, CCMIX, La Muse en circuit), Festival Musica de Strasbourg.
Rapports avec : SACD, Association Beaumarchais.
Liaison avec : CNL.

Bureau de la production et de la création artistiques
Tutelle sur : **ONP** (Service culturel), 24 orchestres permanents, Orchestre national de jazz, Opéra-Comique ; 19 centres chorégraphiques ; Comédie-Française (BM), TN de l'Odéon (Bibliothèque Jean-Louis Barrault), trois autres TN, 43 centres dramatiques (dont Théâtre Ouvert).
Soutien à : 12 théâtres lyriques municipaux (dont quatre labellisés), ensembles instrumentaux et vocaux (professionnels) ; compagnies lyriques ; compagnies chorégraphiques ; compagnies dramatiques.
Rapports avec : AFO, **ROF**, associations et syndicats représentatifs des compagnies.

Bureau de la diffusion et des lieux
Tutelle sur : **ONDA** ; **HLM**, Lieux publics ; EPPGHV ; 70 scènes nationales.
Soutien à : 60 scènes conventionnées, 170 scènes de musiques actuelles (dont environ 80 "structurantes"), 8 théâtres parisiens (dont Théâtre du Rond-Point et TMP); 11 festivals d'intérêt national (dont Bourges, Aix-en-Provence, Montpellier, Avignon, Limoges, Aurillac, Charleville-Mézières, …); compagnies de cirque, compagnies des arts de la rue.
Rapports avec : syndicats du cirque, Fédération professionnelle des arts de la rue.

Sous-direction de l'enseignement et des pratiques artistiques (EPA)

Bureau des enseignements
Soutien à : 10 pôles nationaux de ressources ; UNJMF, 36 CNR, 105 ENM, 250 écoles agréées.
Rapports avec : SCÉRÉN.
Liaison avec : 26 DRAC

Bureau des pratiques amateurs
Tutelle sur : ADCEP (Fête de la musique).
Soutien à : lieux de ressources pour les pratiques amateurs.
Rapports avec : fédérations de praticiens amateurs en musique, danse, théâtre.
Liaison avec : DDAI.

Bureau du patrimoine et de la mémoire

Tutelle sur : **Cité de la musique**, Hall de la chanson, CMBV ; **CND** ; **CNT**, Maison Jean Vilar, Centre national du costume de scène.

Soutien à : Cinémathèque française (Cinémathèque de la danse).

Rapports avec : BNF (DAS et DM) ; FAMDT.

Liaison avec : DAPA.

Sous-direction de la formation professionnelle et des entreprises culturelles (FPEC)

Bureau de l'enseignement supérieur et de la formation professionnelle

Tutelle sur : CNSMDP, CNSMDL, Orchestre français des jeunes, Centre national d'insertion professionnelle d'artistes lyriques ; Ecole de danse de l'ONP, CNDC, ENSD de Marseille, ESD de Cannes ; CNSAD, Ecole du TNS, écoles d'art dramatique du TNB et du CDN de Saint-Étienne, JTN ; IIM (ENSAM); CNAC (ESAC), ENAC de Rosny-sous-Bois, Académie Annie Fratellini, FAI-AR.

Soutien à : Centre des musiques Didier Lockwood, ITEMM, 9 CFMI, FAIR, FNEIJ, Studio des variétés, Réseau Printemps ; 10 CEFEDEM et CESMD ; CNR de Bordeaux et Montpellier (classes d'art dramatique), ERAC ; six écoles de cirque (dites "préparatoires") ; CFPTS, **ISTS** ; 10 pôles nationaux de ressources.

Rapports avec : fédérations d'écoles de musique, de danse, de cirque.

Liaison avec : ministères de l'Education nationale, de la Jeunesse et des Sports.

Bureau des affaires juridiques, de l'économie et des industries culturelles

Tutelle sur : **IRMA**, CNV ; Fonds de soutien au théâtre privé.

Soutien à : FCM, Musique française d'aujourd'hui, ITEMM, Observatoire de la musique.

Rapports avec : sociétés civiles d'auteurs et d'interprètes, sociétés d'édition.

Liaison avec : Conseil national des professions du spectacle, DAG (SDAJ), DEPS, DICREAM.

Service de l'inspection et de l'évaluation (SIE)

Médiathèque de la DMDTS

Rapports avec : centres de ressources du spectacle vivant.

Liaison avec : DIC, bibliothèques des directions d'administration centrale, CID des DRAC.

Secrétariat général (SG)

Bureau de l'action régionale et de la déconcentration

Liaison avec : DAG, DDAI, 26 DRAC.

Bureau des échanges internationaux

Soutien à : Zone Franche, AFIJMA, Francophonie diffusion ; Union des théâtres d'Europe, TILF, Festival des francophonies de Limoges; Fonds de mobilité Roberto Cimetta.

Rapports avec : AFAA, AIF.

Liaison avec : DDAI.

Bureau de l'administration générale et du contrôle de gestion

Liaison avec : DAG.

Observatoire des politiques du spectacle vivant (OPSV)

Rapports avec : Observatoire de la musique.
Liaison avec : DEPS.

Mission de la communication (MC)
Liaison avec : DIC.

Sur le papier, il est toujours possible d'imaginer une nième refonte de l'organigramme de la direction, afin de regrouper l'ensemble des centres de ressources sous la tutelle d'un bureau qui serait également compétent dans les questions de documentation, d'études et de recherches. Le bons sens commande de ne pas céder à ce songe. Au quotidien, le ministère est assez accaparé par les problèmes de fonctionnement interne pour ne pas s'embourber dans un chantier supplémentaire au moment où les professions réclament de sa part une attention redoublée. Avec ses inévitables défauts de réglage, l'organisation mise au point par Dominique Wallon et rôdée par Sylvie Hubac répond aux commandes du nouveau directeur qui la connaît intimement. La déconcentration a allégé les tâches de gestion au jour le jour en centrale. La réforme de la procédure budgétaire réclame à elle seule une énergie et une imagination dont il faut réserver la meilleure part à la solution des difficultés que traverse le spectacle vivant. Dans l'immédiat, pour assurer une chance de succès aux entreprises que le ministère choisira de lancer à la suite de ce rapport, il faut donc se contenter d'une coordination par le haut. La tutelle des centres de ressources demeurera la charge des différents bureaux compétents, sous l'autorité du directeur qui comptera lui-même sur la bonne volonté des trois sous-directeurs pour assurer l'indispensable travail d'analyse et de synthèse, ainsi que du Service de l'inspection et de l'évaluation (SIE), par lesquels remonteront de nombreuses informations et opinions émanant des partenaires du ministère. D'autres variantes ont été envisagées, dans lesquelles le directeur s'attachererait le concours d'un adjoint ou bien de délégués chargés respectivement de la musique pour l'un, du théâtre, de la danse et des spectacles pour l'autre.

A terme, il faudra pourtant trancher entre trois schémas possibles. La première solution consiste à appliquer le système hiérarchique en ces matières comme en toutes autres. C'est le moyen le plus sûr de garantir l'unité de doctrine de la direction mais, il faut le reconnaître, la besogne se révélera fastidieuse pour le directeur si les bureaux doivent régulièrement remonter à lui pour assurer un minimum de convergence dans le suivi des activités. Une deuxième solution emporte la préférence aux yeux du témoin extérieur. Elle passe par l'attribution au secrétariat général d'une mission de coordination permanente. Elle aurait l'inconvénient d'alourdir une fonction déjà qualifiée de stratégique, mais aussi l'avantage de favoriser la confrontation entre les tutelles des CR, l'Observatoire des politiques du spectacle vivant et le Bureau des échanges internationaux. Au risque de charger encore un peu sa barque, le (ou la) secrétaire général(e) devrait en outre convier, chaque fois que possible, des agents de la Médiathèque - qui relève du SIE – et de la Mission de la communication à des séances de travail sur les principaux thèmes de compétence des centres de ressources, tels l'information, la documentation, les publications, l'édition en ligne, le conseil, l'ingénierie de formation, l'assistance à l'emploi, les statistiques, le patrimoine, les études, à condition qu'elles aient été préparées avec assez de soin par les bureaux pour ne pas tourner à la palabre. La troisième solution paraîtra plus simple à mettre en œuvre, mais on peut craindre qu'elle ne dure que le temps de deux ou trois de ces réunions : elle repose sur une concertation entre les trois sous-directeurs qui se verraient investir d'une responsabilité de veille mais aussi d'initiative et de proposition sur ces sujets. Suivant le principe fonctionnel censé présider à l'organigramme de la DMDTS, chacune d'entre les trois sous-directions aurait plus particulièrement son mot à dire sur les affaires relevant respectivement de la production et de la diffusion (suivies par CAA), de l'enseignement artistique et de l'action

culturelle (traitées par EPA), de l'économie et des métiers (couvertes par FPEC). Cela pourrait les inciter à procéder au sein de chacune d'entre elles au regroupement des dossiers relatifs aux centres de ressources d'ampleur nationale sous la responsabilité d'un nombre plus limité de bureaux, voire d'un seul dans l'idéal.

Une quatrième solution semble pour l'heure écartée de fait . Elle verrait la création d'un bureau spécialisé, alliant les trois ordres de compétences nécessaires pour suivre l'activité : connaissance des enjeux et des pratiques pour la conservation et l'entretien de la mémoire du spectacle, maîtrise technique des procédures d'information et de documentation sur les activités du secteur, observation des problèmes juridiques, économiques et sociaux des professionnels. Un telle construction supposerait de rassembler les lignes budgétaires concernées dans un même sous-ensemble des crédits d'intervention de la DMDTS. Il resterait à savoir à qui ce bureau serait rattaché : à un directeur adjoint, sinon au secrétaire général, le cas échéant à des délégués (théâtre et spectacles, danse et musique) nommés auprès du directeur. Depuis 1998, plusieurs configurations ont été expérimentées au sommet de la DMDTS. L'une entoura le directeur de conseillers thématiques pour les principales disciplines. L'autre consista à confier d'importantes tâches de coordination à un directeur-adjoint. Une troisième prévoyait de nommer deux délégués auprès du directeur. Quelle qu'en soit le titre exact, la présence auprès de ce dernier d'un haut fonctionnaire à compétence transversale pourrait donner satisfaction à la fois aux adeptes de la répartition des tâches et aux partisans du statu quo. Gageons que cette option refera surface dans d'autres circonstances, si aucune des trois autres n'est retenue.

Quelle que soit la formule adoptée, il est primordial que les CR-SV fassent l'objet d'une supervision générale, en relation constante avec les services concernés. Evoluant dans une zone imprécise, ils apparaissent à la fois comme des bras armés de l'administration et des entités échappant à son contrôle. Il leur revient en fait d'occuper une place stratégique, celle d'interlocuteurs privilégiés de l'Etat dans la mise en œuvre de dispositifs d'accompagnement des professions et d'orientation des publics.

2 - La construction des réseaux

A cet égard, il faut s'attarder un moment sur la notion de cœur ou de tête de réseau, par laquelle a été caractérisée la faculté de certains d'entre eux à coordonner les efforts d'information de leurs partenaires au sein d'un champ artistique déterminé.

a) <u>Têtes de réseau</u>

La qualité de tête de réseau attachée dans l'étude à tel ou tel centre ne découle pas de l'octroi d'un label par le ministère, de l'attribution d'un privilège par statut, ni même de la reconnaissance d'une prééminence dans les faits. Elle vise seulement à conférer un minimum de lisibilité à l'énumération qui précède, que les non-initiés – ceux-là mêmes qui éprouvent le plus grand besoin de ressources – jugeront sans doute complexe ou fastidieuse.

Des indices tangibles ont été requis pour la décerner : mission confiée par les pouvoirs publics, position d'observateur au niveau national, visibilité dans le champ de spécialité, aptitude à recenser, capacité à fédérer, disponibilité au partenariat, expérience de la médiation entre l'administration, les professionnels et le public, articulation de compétences humaines et de moyens techniques suffisants. D'aucuns contesteront ces critères. Sans leur nier une part de subjectivité, on remarquera qu'ils sont quasiment mesurables, comme le montrent les résultats de l'enquête, en terme de notoriété, de visiteurs, de données, de publications, de correspondants, de partenaires, de budgets, de personnels, de locaux, de matériels. Combinés ensemble, ils aboutissent à cette question : l'organisme considéré est-il, dans son milieu de prédilection, le mieux placé pour connaître l'activité des autres acteurs afin d'en rendre

compte ? Ce raisonnement conduit donc à distinguer des structures en raison de leur relation à leur environnement et non en fonction de leur ancienneté, de leur prestige, de leur taille ou de leur statut. Dans bien des cas l'entité désignée comme une tête de réseau doit encore accomplir de nombreux progrès dans ses travaux de collecte de l'information et dans ses pratiques de coopération, avant de mériter pleinement cette mention qui n'implique aucune valeur hiérarchique.

En vérité, rares sont les CR qui se sont évertués jusqu'alors à construire et à animer une authentique organisation pour la collecte et la diffusion de l'information. À travers ses trois réseaux du CIJ, du CIR et du CIMT, IRMA constitue à cet égard un modèle digne d'inspirer les autres. Certains s'acquittent remarquablement bien d'un rôle d'orientation générale, pour peu qu'on ait le réflexe ou le loisir de s'adresser à eux. C'est le cas, nous semble-t-il, du Centre d'informations musicales sis à la Cité de la musique. D'autres encore jouent à fond leur rôle de médiateurs sans toujours parvenir à entraîner leurs interlocuteurs dans un travail commun : HLM se reconnaîtra dans ce paradoxe. Un organisme est sans conteste muni des moyens de le surmonter, encore que sa puissance réelle ou supposée puisse intimider quelques relais potentiels ; seul pôle doté d'une taille critique dans l'univers chorégraphique, le CND est la moins contestable des têtes de réseau. En comparaison, bien que son expérience remonte plus loin que la plupart de ses semblables, le CNT mesure le chemin qui lui reste à parcourir pour être perçu comme un cœur battant dans le corps du théâtre. La responsabilité en incombe moins à ses directions successives qu'à la multiplicité des institutions, souvent bien plus grosses et sinon plus mobiles, qui lui font concurrence en matière d'information et de réflexion sur le théâtre.

b) <u>Etoile, constellation, galaxie, nébuleuse</u>

Les comparaisons avec le monde de l'espionnage seraient ici sans objet. En art, un réseau de renseignement n'a rien d'une organisation cloisonnée et hiérarchisée où s'impose l'autorité d'un centre. Les schémas de collecte et de diffusion des données varient en fonction de la nature du terrain et des pratiques des acteurs. Par ordre de complexité croissante, quatre figures célestes peuvent être envisagées pour rendre compte des circulations à établir : l'étoile, la constellation, la galaxie, la nébuleuse. En fait, chaque tête de réseau devra en combiner plusieurs selon les problèmes à traiter.

Il est tentant d'assimiler la situation du CND vis-à-vis du système de la danse à celle d'une étoile qui rayonne de manière plutôt solitaire, même si les planètes plus discrètes qui gravitent autour lui renvoient des signaux et réfléchissent ses émissions. Le cas de l'ONP n'est pas si différent, à ceci près que la BMO qui subit son attraction est en vérité le satellite d'une autre institutions (la BNF), et que cet astre éclaire peu les autres régions de l'art lyrique et du ballet dans lesquelles la ROF, vu ses moyens limités, n'a guère eu jusqu'à présent l'occasion de briller. L'univers du cirque, des arts de la rue, des marionnettes, du conte évoque plutôt la constellation. Plusieurs étoiles d'intensité inégales occupent les coins d'espace où remuent ces arts. Si chaque fois l'une d'elles se distingue nettement mieux depuis les lointains (comme HorsLesMurs, l'IIM, et bientôt Mondoral), les autres (le CNAC, Lieux publics, Le Fourneau, THEMAA, le TMP) n'en semblent pas moins autonomes. Les rapports dans cet ensemble doivent être réglés entre puissances à la fois solidaires et singulières. Les musiques montrent à l'observateur l'apparence de la galaxie. Dans cet amas d'astres groupés par affinités, il en aperçoit deux qui paraissent à bonne distance l'une de l'autre en position de noyaux, comme si les autres s'organisaient autour : la Cité de la musique et l'IRMA. Et le théâtre ? A la façon d'une nébuleuse, cette aire du firmament ne dévoile pas son architecture à l'œil inexpérimenté. Si le CNT y occupe une position éminente, rien ne permet de savoir *a priori* si les autres systèmes en dépendent pour leurs révolutions. Plusieurs groupes semblent même reproduire à l'écart le dessin d'une constellation, celle de l'enseignement théâtral et celle de

l’écriture dramatique revêtant leurs formes propres.

Il est temps de revenir sur terre pour aborder ces relations en termes plus concrets. Mais n‘oublions pas, parmi ces métaphores stellaires, les météorites dont la course aveugle ignore la trajectoire des principales planètes, ni les trous noirs où l’information échoue pour se perdre à jamais !

3 - De la mutualisation à la coordination

La spécialisation des centres de ressources dans un domaine esthétique, voire dans un genre d’expression bien défini, offre de multiples avantages. Elle assure une parfaite connaissance de l’environnement institutionnel et humain de la pratique et de son enseignement, elle procure un degré de pertinence élevé dans l’expertise artistique, elle garantit un accompagnement attentif des professions, enfin elle permet une contribution sérieuse à la réflexion sur les politiques sectorielles menées par l’Etat et les collectivités territoriales. Son inconvénient, qui réside évidemment dans l’étroitesse de la visée disciplinaire et dans la tentation corporatiste que celle-ci favorise, peut et doit être compensé par un effort constant de rapprochement avec les autres prestataires de services de documentation, d’information et de conseil. Il s’agit de combiner trois modes de partenariat, présentés ici par ordre d’intégration croissante : la coopération entre pôles, la mutualisation des tâches, la coordination ministérielle

a) Coopération entre pôles

L’examen détaillé des structures montre qu’elles entretiennent toutes des partenariats variés, même si les collaborations ponctuelles l’emportent sur les alliances structurées. Les nécessités du voisinage, les commodités pratiques et financières, voire les relations d’affinité entre responsables semblent compter davantage, pour certains organismes, que les problèmes d’échelle et les logiques de complémentarité. L’échange d’informations et d’annonces, la mention réciproque des sites respectifs, la réalisation commune d’une manifestation ou d’une rencontre, la coédition d’un ouvrage, l’organisation déléguée d’une formation constituent les cas les plus fréquents de coopération. Il est rare qu’un accord contractuel ou même un document d’orientation en fixe le cadre.

Ces rapports plus ou moins réguliers n’en sont pas moins bénéfiques, aussi bien pour les parties prenantes que pour leurs publics potentiels. Ils répondent d’ailleurs à un impératif budgétaire. Calculées en fonction de leurs missions permanentes et en proportion de leurs charges fixes, les dotations des CR-SV suffisent tout juste à leur fonctionnement courant. Les programmes et les projets que leurs directions désirent lancer pour rythmer la saison, valoriser leur offre, engager de nouveaux chantiers, requièrent des moyens supplémentaires qu’une convergence de forces permettra plus aisément de lever. Il résulte de telles unions une visibilité supérieure pour les structures et un impact redoublé pour leurs initiatives. Ce serait déjà une raison d’en conclure plus souvent. Il faut en souligner une autre. En travaillant ensemble, les personnels des pôles et centres rapprochent leurs sources, recoupent leurs fichiers, relient leurs techniques, réforment leurs méthodes.

Pour accroître encore l’efficacité de ces partenariats, il reste à stabiliser ceux qui ont une portée stratégique (ou de long terme) et à systématiser ceux qui ont un caractère plus tactique (ou à court terme). Cette rationalisation repose sur une meilleure connaissance respective des fonds, des fonctions et des actions. Cette étude espère y contribuer par ses observations et ses propositions, mais chaque équipe doit mener sa propre analyse du réseau d’interdépendances dans lequel ses missions se déroulent, aussi bien dans le champ disciplinaire considéré que sur des plans thématiques tels que la collecte statistique, l’information documentaire, le conseil juridique ou encore la formation continue. Ce double repérage une fois accompli – et cette

opération mérite d'être renouvelée au moins tous les trois ans, pour suivre le cycle de la plupart des conventions signées avec le ministère -, les cadres des CR-SV sauront structurer leurs rapports de coopération autour de leurs enjeux vitaux.

Désignons d'abord ceux qui conditionnent l'exercice quotidien d'un service public d'information :

a) dresser la cartographie des ressources de la branche : collections, fonds, lieux de consultation et de prêt, répertoires et bases de données, portails et sites sur Internet, relais régionaux ;

b) garantir la bonne orientation du lecteur, du visiteur, de l'internaute : accueil concerté, prise en charge réciproque des demandes mal formulées ou mal dirigées, confection conjointe de FAQ, de carnets de signets, de notices, échange de guides et annuaires ;

c) faciliter la recherche bibliographique et documentaire : fourniture croisée des catalogues imprimés ou en ligne, élaboration mutuelle de bibliographies ; formation communes des bibliothécaires et documentalistes ; répartition des priorités dans les acquisitions ; accords pour l'attribution de fonds en dépôt ;

d) assurer la représentation et la promotion réciproques : stands communs sur les salons, permanences conjointes dans les festivals, troc de placards publicitaires, prêts de fichiers et de listes de distribution, transferts d'annonces, répercussion d'initiatives, vente d'ouvrages des autres CR-SV en librairie, recensions de titres dans la presse de chacun…

A commencer par celles qui visent l'organisation d'une manifestation isolée, beaucoup d'autres actions sont envisageables sous ce régime de solidarité. Il convient aussi de l'instaurer entre les CR qui font office de tête de réseau. En resserrant de la sorte les mailles de la concertation, leurs directeurs pourront planifier leurs réalisations et harmoniser leurs programmes. Ce climat de travail s'avérera utile pour entretenir ensemble une veille sur l'évolution des professions.

b) Mutualisation des tâches

Au delà des relations de bon voisinage et des collaborations sur la base du volontariat, les principaux CR-SV doivent se répartir des travaux d'intérêt général. Il appartient aux responsables de la Cité de la musique, de l'IRMA, du CND, du CNT, de HLM, de l'IIM d'en dresser la liste et de se partager les responsabilités en adoptant un calendrier d'exécution dans le cadre d'une conférence permanente des directeurs. Il serait judicieux qu'ils associent à la réalisation de certaines d'entre elles, non seulement des pôles moins bien équipés mais moteurs dans leur discipline, comme la ROF pour l'art lyrique ou Mondoral pour les arts du récit, mais aussi des partenaires majeurs dans tel ou tel registre de fonctions, tels RCE et la MCM pour les questions internationales, ou encore l'AFDAS, l'ISTS et le CFPTS pour les considérations sur la technique et la sécurité des spectacles.

Il est permis de leur suggérer plusieurs de ces tâches qui ont paru urgentes au cours de l'enquête :

a) assembler la cartographie du secteur à partir des fiches établies par disciplines et branches (voir ci-dessus), avec le concours de l'OPSV auprès de la DMDTS, en vue d'une publication sur papier et en ligne se prêtant à une actualisation régulière ;

b) recenser les matériaux statistiques fiables et disponibles, les réunir, les vérifier, les recouper, les préparer pour une présentation synthétique accompagnée d'un appareil critique, en collaboration étroite avec l'Observatoire de la musique et le RMD, sous la conduite de l'OPSV et du DEPS ;

c) organiser la saisie et la mise à jour des données d'intérêt commun (telles que les descriptifs des administrations culturelles et des d'institutions dites « généralistes », les coordonnées des établissements artistiques polyvalents, les notices sur la licence d'entrepreneur du spectacle, les prescriptions en matière de sécurité des lieux et

manifestations, les exemples de contrats, les droits de l'auteur et de l'interprète, la réglementation sociale, les instructions fiscales, etc.) ;

d) harmoniser les normes de collecte, de saisie et de présentation de l'ensemble des données factuelles, afin de parvenir par étapes à une meilleure complémentarité entre les bases, puis à leur compatibilité, enfin à leur interconnexion ;

e) procéder de même pour le rapprochement des bases de données bibliographiques, en étudiant les modalités d'exportation croisée des notices, de dépouillement partagé des périodiques, de prêt mutualisé pour les lecteurs ;

f) rationaliser la navigation entre les sites Internet des uns et des autres par l'aménagement de portails communs, la pose de liens vers les écrans les plus pertinents, la réalisation de sites dédiés sur un problème donné (par exemple le régime des intermittents, l'organisation d'une tournée internationale, le statut des intervenants pédagogiques…) ;

g) rechercher les synergies possibles en matière de conseil juridique, fiscal et social, mais aussi d'expertise technique : en ce domaine, une efficacité supérieure à un coût équivalent est sans doute à la portée des CR, à condition qu'ils unissent leurs forces pour concevoir leur documentation sur les problèmes administratifs et financiers du spectacle vivant, identifier ensemble les opérateurs de formations et les prestataires de services compétents (la rédaction de la partie « guide » de l'annuaire du CNT, consultée par tous, se prêterait à un exercice de coopération renforcée) ;

h) bâtir un calendrier de publications thématiques pour répondre aux questions les plus pressantes des praticiens, amateurs et professionnels : outre les ouvrages spécifiques à chaque centre, dont il est tout de même utile d'échelonner les parutions pour éviter les phénomènes d'engorgement ou de doublonnage, une collection de brochures ou de mémentos, coéditées en commun et diffusées par tous sous une présentation graphique claire et identifiable, devrait être lancée en accord avec la DMDTS et avec son appui (on consultera à ce sujet le rapport de Patrick Ciercolès qui préconise le renforcement de la ligne éditoriale du ministère) ;

i) établir un agenda de réunions d'information communes, de permanences dans les festivals, de représentation dans les salons, en augmentant le nombre de ces rencontres avec les professionnels, les enseignants, les élèves, les étudiants, mais aussi en diversifiant les lieux grâce à des relais en région.

L'expérience de mutualisation entre les CR-SV a longtemps été confinée à ce dernier point. Jusqu'à l'été 2005, sept journées d'information juridique ont été organisées en commun par le CND, le CNT, HLM et IRMA , sur des thèmes aussi différents que le droit des captations audiovisuelles, la réglementation applicable aux intervenants artistiques en milieu scolaire, l'organisation des échanges et des tournées à l'étranger. Celle qui fut convoquée le 8 décembre 2004 au Théâtre du Vieux-Colombier a traité des conditions d'engagement des bénévoles et des amateurs dans le secteur professionnel. Le thème de la formation continue a été programmé à son tour en partenariat avec l'AFDAS, le 6 juin 2005 au Théâtre du Vieux-Colombier. Ces réunions répondent à un besoin manifeste, puisqu'elles font régulièrement le plein d'administrateurs de compagnies, mais aussi d'artistes et de collaborateurs techniques qui viennent écouter des experts et des représentants des administrations compétentes, en prenant force notes et en posant maintes questions. A l'exception d'une rencontre à Avignon, toutes ont eu lieu à Paris, en général dans le cadre du Vieux-Colombier, aimablement prêté pour l'occasion. Certaines ont associé d'autres pôles de ressources comme l'IIM ou la MCM. L'accès y est toujours gratuit, sur réservation en raison de la jauge limitée. Les organisateurs diffusent ensuite un compte-rendu sur leurs sites respectifs ou dans leur bulletin, lorsqu'ils en éditent un. Les professionnels qui ne résident pas en Ile-de-France doivent se contenter de ces synthèses, quand ils aimeraient exposer leur cas particulier. Dans leur quête d'informations, beaucoup se tournent donc vers les sessions de formation courtes dispensées par des organismes de formation actifs en région, notamment les agences du réseau dit AGEC dont la

compétence est reconnue mais onéreuse. C’est pourquoi il serait juste que les CR-SV à vocation nationale, financés par l’ensemble des contribuables, programment régulièrement des réunions décentralisées, en accès libre, en partenariat avec les offices culturels ou les associations spécialisées soutenues par les collectivités territoriales.

En matière de conseil, les CR se contentent souvent de répondre aux sollicitations. Aussi utiles soient-elles pour celles et ceux qui les interrogent, les permanences juridiques ne suffisent plus. Nous avons déjà plaidé pour une collaboration plus étroite entre les experts œuvrant en leur sein, dans un esprit de mutualisation. La répartition des questions à traiter, la production de documents de synthèse, la coédition de mémentos et d’ouvrages, la construction de sites partagés, une présence concertée dans les festivals, l’animation de réunions communes, iront dans ce sens.

Ainsi l’expérience éphémère de l’Association de développement des éditeurs de la culture (ASDEC) mérite d’être relancée et poursuivie, sous un autre nom, dans un cadre élargi et assoupli. Ce petit cartel, réduit en fait à un duo de l’IRMA et des Editions AS (Actualité de la scénographie), en association avec HorsLesMurs pour la diffusion, avait conçu la collection “Les Mémentos du spectacle”, dont cinq numéros sont parus en 1997 et 1998. Leurs titres (*1. La pyrotechnie, 2. Enregistrer un spectacle, 3. Les intermittents du spectacle, 4. La sécurité de l’individu au travail, 5. Le levage et ses moyens*) disent clairement l’intérêt pour les professionnels de ce genre de fascicules, présentant à grand renfort de schémas, d’exemples, de références et d’annexes, les règles juridiques et les usages techniques d’une pratique artistique. Une nouvelle formule de l’ASDEC devrait accueillir de façon permanente l’ensemble des CR dont l’action est jugée structurante. Ceux-ci inviteraient à les rejoindre, au cas par cas, les organismes compétents sur un sujet donné. Nul doute que seraient souvent sollicités les Editions AS, l’ISTS et le CFPTS pour la technique, l’ANPE et l’UNEDIC pour les questions relatives à l’emploi, l’AFDAS ou les agences du type AGECIF, ARSEC ou CAGEC en ce qui concerne la formation, les sociétés civiles à propos du droit de l’auteur, de l’interprète ou du producteur, les conservatoires nationaux, le CNAC, l’ENSAM et autres écoles supérieures d’art pour les problèmes de pédagogie ou les perspectives d’insertion professionnelle des artistes. Plusieurs collections (technique, droit, administration, formation, pédagogie) seraient définies sous une charte graphique commune. Une liste de publications prioritaires (nouveaux titres ou rééditions) serait dressée tous les deux ans pour être commandées à des rédacteurs qualifiés. Les coéditions se décideraient à la carte, en fonction des objectifs de chacun, mais aussi des partenaires extérieurs disponibles, avec un minimum de deux CR par mémento. Pour simplifier la gestion, un seul d’entre eux assumerait la responsabilité de chef de file. En revanche l’ensemble des membres du cartel s’engageraient dans la diffusion, en assurant la promotion des nouveautés et du catalogue complet sur leurs sites, dans leurs librairies, voire sur leurs tables de vente dans les festivals.

Un principe analogue peut être retenu pour concrétiser la coopération des CR dans d’autres domaines comme la formation continue. Il leur faut prendre l’habitude de lancer entre eux des appels à collaboration, chaque fois qu’ils identifient une attente des professionnels qui dépasse les frontières de leur discipline et que l’offre existante ne satisfait pas. Rien ne devrait les empêcher de commander de concert, à l’un d’entre eux sinon à un partenaire extérieur, l’organisation d’une formation pour leurs propres personnels. C’est un paradoxe bien connu des spécialistes que les organismes de formation et de conseil offrent à leurs agents trop peu d’occasions pour actualiser leurs connaissances. Des questions telles que la gestion des bases de données, l’animation des réseaux électroniques ou l’édition en ligne justifieraient un effort mutuel.

c) Coordination ministérielle

Le programme de coopération et de mutualisation qui précède est assez chargé pour

assouvir un long moment les appétits de travail en commun des responsables de CR-SV. De leurs réunions surgiront d'autres propositions, ou bien des priorités plus pressantes. La coordination de leurs efforts au niveau de la tutelle ministérielle n'en est pas moins nécessaire de deux façons. D'abord elle est requise à titre subsidiaire, chaque fois que sur l'un de ces objectifs la bonne volonté des acteurs ne suffit pas à dégager un accord pour la mise en route d'une collaboration effective. Il revient alors à la DMDTS d'inciter, d'encourager et, si besoin est, d'exiger. Ensuite elle prend un caractère obligatoire dès que la réalisation d'une économie d'échelle ou l'obtention d'un gain d'efficacité dépend de la participation directe des services de l'Etat. Celle-ci sera assurément décisive pour conduire les quatre chantiers évoqués plus loin, dont le lancement et l'aboutissement doivent procéder d'une volonté politique assumée : l'édification d'un système de statistiques, la réalisation d'un inventaire général du patrimoine de la musique et des arts du spectacle, la mise sur pied d'une agence du droit d'auteur, la mobilisation au service de l'emploi des acteurs de la formation permanente. Elle ne sera pas moins déterminante pour consolider les dispositifs de soutien pédagogique, documentaire et logistique à l'action culturelle en milieu scolaire et universitaire, afin de pallier les difficultés que les CR-SV rencontrent dans la mise en place des PNR, suite à la diminution des crédits émanant du ministère de l'Education nationale.

Mais plusieurs besognes d'aspect plus prosaïque appellent d'ores et déjà l'implication du ministère aux côtés des CR :

a) offrir sa contribution à leur production documentaire en leur fournissant en ligne des éléments qu'il réalise à usage interne : le téléchargement ou la communication en ligne de certaines de ses notices, fiches techniques, listes d'adresses, bibliographies, voire de ses revues de presse (notamment celles de la Mission de la communication de la DMDTS, du DIC et de la SDAJ), une fois numérisées, doit être mis à l'étude pour éviter les déperditions d'énergie - à défaut de cette mesure, l'accès sous certaines restrictions des documentalistes des CR-SV au réseau Intranet du ministère pourrait être envisagé ;

b) apporter son concours à la fusion entre des répertoires de contacts (dépourvus de caractère confidentiel) utilisés par l'ensemble des centres et pôles de ressources : il doit en aller ainsi de la liste des structures et équipes subventionnées par l'Etat (du théâtre national à la compagnie bénéficiant d'une aide au projet), de la liste des festivals avec leurs dates et leurs programmes, dressée chaque année par le DIC, du répertoire des entrepreneurs de spectacles titulaires de la licence, tenu par les DRAC, du répertoire des œuvres dramatiques et des compositions musicales ayant fait l'objet de commandes, de bourses ou d'aides nationales, etc., aux mains de la DMDTS, et si possible, dans un esprit de transparence, de la répartition annuelle, région par région, des subventions versées aux établissements artistiques, aux compagnies et aux ensembles musicaux, conventionnés ou non ;

c) arbitrer entre les urgences exprimées par les CR-SV, les bibliothèques et les centres de documentation quant la numérisation de leurs fonds (documentaires, iconographiques, sonores et audiovisuels), en s'inspirant des recommandations du présent rapport et des conclusions de l'étude de Bruno Ory-Lavollée sur la numérisation du patrimoine, dans le cadre du Programme national de numérisation et de l'appel à projets lancé par le ministère de la Culture et de la Communication le 1er avril 2005 ;

d) finaliser la base de données sur les CR-SV issue de cette enquête, dans la version informatique conviviale conçue par Elisabeth Elie, en affectant sa gestion et son pilotage soit à une personne compétente au sein de la Médiathèque de la DMDTS, de l'OPSV ou du DIC, soit encore à l'un des principaux centres de ressources agissant sur délégation, de façon à l'actualiser et à l'étoffer au fur et à mesure ;

e) centraliser l'ensemble des informations sur les CR-SV et leurs réseaux, afin de les mettre à la disposition de tous, aussi bien dans chacun de ces centres et pôles qu'au guichet d'orientation et dans la Bibliothèque de la rue Saint-Honoré, auprès de la Médiathèque de la

DMDTS, dans les CID auprès des DRAC, enfin sur le portail Culture du ministère.

f) participer au recensement des bases numérisées à caractère documentaire ou iconographique susceptible d'être connectées au nouveau portail européen MICHAEL.

Les guichets d'accès aux ressources culturelles sur Internet réclament des améliorations auxquelles les CR-SV sont à même de concourir. Réalisé avec le logiciel Zope par CAP Gemini Ernst & Young, un nouveau portail national de la culture (www.culture.fr) ** a été mis en ligne par le ministère le 7 octobre 2003, parallèlement à son site institutionnel (www.culture.gouv.fr) ***, afin de promouvoir les manifestations artistiques et les prestations culturelles favorisés par l'Etat. Ce site doit répondre aux interrogations du grand public sur les programmes des établissements et des festivals, mais aussi sur les ressources de formation et d'information dont il peut disposer. En janvier 2004, il référençait déjà 5.000 sites environ, recensait 10.000 manifestations et accueillait en moyenne plus de 13.000 visiteurs par jour : c'est dire l'étendue du domaine à couvrir et l'ampleur de la demande à satisfaire. La lisibilité de la maquette conçue par la société Panoplie prod est satisfaisante dans l'ensemble. En haut de page, un moteur de recherche permet la simple interrogation par mots clefs ou par une combinaison de requêtes. L'écran d'accueil distribue vers une série de portails thématiques, dont l'un s'intitule "Musique" et l'autre "Spectacles", un autre encore "Etudes et recherches culturelles". Ces entrées sont bien visibles en haut de la colonne gauche de l'écran, parmi les autres disciplines classées par ordre alphabétique. Les amateurs regretteront d'emblée que la liste "Spectacles : théâtre, danse, cirque…" n'incluent pas arts de la rue et marionnettes, ce qui serait possible sans alourdir la présentation, déjà étalée sur deux lignes. La même colonne offre également une sélection de thèmes (comme "Villes européennes de la culture") et un accès par régions. La plus grande partie de la surface restante étant couverte par des brèves illustrées, il manque un encadré propice à une interrogations par fonctions ou thèmes transversaux qui renverrait en cas de besoin vers le site institutionnel, par exemple sur la formation artistique, les métiers de la culture, les chiffres clés, les droits de l'auteur et de l'interprète, etc. Cette fonction a néanmoins été prévue sous l'intitulé "Espace pro" qui doit mener vers la Formation supérieures et les Pratiques professionnelles. La grande porte des spectacles ouvre à son tour sur des sous-portails thématiques et des renvois. Par exemple, sous l'étiquette "Théâtre" on trouve : généralités, centres de ressources (y compris bibliothèques et musées), salles, festivals, auteurs (répertoire français, répertoire étranger, contemporains), pièces (idem), marionnettes et théâtre d'objet, théâtre pour l'enfance et la jeunesse, théâtre itinérant, action théâtrale, etc.

En dehors d'une tendance passagère à afficher le masque anglais au lieu du français, et *vice versa*, le site devrait fonctionner à la satisfaction des internautes, à condition toutefois de présenter les sites sélectionnés par ordre de pertinence et non par ordre alphabétique. Sous ce régime, la BNF vient forcément après Auvergne Musiques Danses (AMD) dans la liste des centres de documentations, bibliothèques et musées. A force de se voir proposer le contact d'une association départementale, dont le sigle (ADDIM) s'affiche plusieurs lignes ou plusieurs pages avant celui du centre de ressources national subventionné par le ministère de la Culture (CNT, CND, Cité de la Musique, HLM, IIM, IRMA, etc.), le navigateur impatient ira sinon confier ses recherches à Google ou à tout autre annuaire du commerce. En l'absence de notices descriptives, dont chaque mot se prêterait à l'interrogation, le jeu des titres, des sous-titres et des sigles provoque quelques surprises. Ainsi, peu après l'ouverture du portail, une requête sur Molière proposait deux sites et cinq organismes : le site Internet de la Comédie-Française apparaissait dans la première catégorie mais non dans la seconde, car elle est nommée "la maison de Molière" sur sa vitrine virtuelle mais non sur sa devanture officielle… Dans un autre registre, *Loungta, les chevaux du vent*, l'œuvre de Bartabas dont chacun sait que sa compagnie Zingaro s'évertue à revendiquer l'appellation de théâtre équestre, figurait une fois dans la rubrique variétés, une autre en danse et à deux reprises

parmi les arts du cirque (qui s'en portent d'autant mieux). Cet exemple montre combien il est difficile d'harmoniser les descripteurs d'un système à une autre. Tout le mérite d'un portail réside néanmoins dans le fait de laisser le visiteur ignorer les obstacles qui se mettaient en travers de son chemin. Une des solutions pour y parvenir consiste à lui mettre aussi vite que possible sous la vue les instruments d'orientation qui ont déjà fait leurs preuves, par exemple un écran de la Cité de la musique, dont l'annuaire de sites musicaux est un modèle du genre. Or la sélection de sites "favoris" présentés en musique, si elle distingue à juste titre le CMBV, le Hall de la Chanson et l'Opéra national de Paris, préférait de prime abord les attraits de la Muse en circuit à ceux du grand établissement public de la Porte de Pantin. Les "favoris" pour les spectacles signalaient deux centres de ressources dont les sites sont effectivement performants, ARCADE (en PACA) et HLM, à côté d'enseignes de production et de diffusion exclusivement franciliennes : Festival d'Automne, Maisons des arts de Créteil, MC 93.

D'autres inconvénients sont relativement aisés à corriger. La rubrique "Etudes/ recherches culturelles" renvoie vers le DEPS et vers une entrée "Culture/conservation", ce qui paraît encore insuffisant. La rubrique "Bases de données" confond les données factuelles ou chiffrées avec les catalogues bibliographiques que les bibliothèques ont coutume de séparer. La rubrique "Numérisation du patrimoine culturel" conduit vers un nombre de références assez important, mélangées sans souci de nationalité : si parmi les bases, celles de la plantureuse Library of Congress de Washington n'étaient pas oubliées, dans le domaine musical, seuls Dastum et l'IRCAM était mentionnés, là où l'on aurait été bien aise de découvrir un lien vers le Département de la musique de la BNF ou vers le CMBV.

En émettant le vœu d'un portail européen du savoir sur les arts, les lettres et la culture, l'un des groupes de travail préparatoires aux Rencontres pour l'Europe la culture des 2 et 3 mai 2005, à la Comédie-Française, ne faisait que reprendre une recommandation du plan d'action de Lund, qui remonte à 2001. L'interconnexion des principales banques de données culturelles d'Europe est déjà en chantier. Entrepris en juin 2004, présenté le 1er avril à Paris et le 22 avril à Rome, le projet de plate-forme multilingue d'accès aux ressources culturelles numérisées MICHAEL (Multilingual Inventory of Cultural Heritage in Europe) émerge peu à peu sur un site dédié (www.michael-culture.org) *. Dans le cadre du programme e-Ten, la Commission européenne subventionne à hauteur de 10% les frais de mise en place, évalués à 33 millions d'euros étalés sur trois ans, les 90% restant étant apportés par des administrations, des établissements publics et des structures privées de France, d'Italie et du Royaume-Uni. La DDAI suit le dossier pour le compte du ministère de la Culture, des prestations techniques ayant par ailleurs été confiées à la société française AJLSM. La coopération d'autres pays est ouverte aux volontaires en dehors de ces trois pays – et des trois langues employées pour le moment sur le portail. L'expérience française, bien qu'elle soit encore très perfectible, sert de référence à la promotion de standards communs en vue d'une interopérabilité entre les systèmes de traitement et de consultation dont le programme Minerva a fait son cheval de bataille. Le recours à la cartographie doit notamment faciliter l'interrogation de documents aussi diversifiés en ce qui concerne leurs objets (musique, arts du spectacle, mais aussi arts plastiques, littérature, cinéma, architecture et patrimoine) que leurs formes (textes, illustrations, enregistrements sonores ou audiovisuels, maquettes virtuelles en trois dimensions…). Les fonds relatifs à la musique et aux arts du spectacle brillent par leur absence dans le catalogue franco-italien qui fait encore office de noyau : seuls les clichés de Nadar et les monographies de Gallica apparaissent sous ces rubriques (http://vernier.gamsau.archi.fr:9000/sdx/anum_portal/index.xsp) **.

En s'appuyant sur les acquis de l'AIBM et de la SIBMAS, mais aussi en développant les travaux du RECISV (ENICPA), les CR-SV seraient bien inspirés d'adresser des propositions concrètes à ce consortium qui pourrait prendre la forme d'un GIE européen. L'exemple des répertoires internationaux de sources musicales (voir au chapitre « Musiques ») montre que la

solidité de ce genre de construction repose sur la pertinence des sélections opérées en amont, sur la qualité de l'indexation, sur la robustesse et la simplicité des moteurs de recherche adoptés.

4 - Le développement des partenariats

a) L'échelon central

Comme l'exemple du portail Culture l'a montré, il serait regrettable de régler les relations entre les CR-SV et la DMDTS sans en profiter pour régénérer les relations entre ses propres services d'information (Médiathèque, Mission de la communication, OPSV) et les autres documentations de l'administration centrale du ministère qui s'intéressent au spectacle vivant, notamment celles du Département de l'information et de la communication (DIC) auprès du cabinet, du Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), de la sous-direction des affaires juridiques et administratives (SDAJ).

Le remodelage de l'administration centrale a donné naissance à une nouvelle Délégation au développement et à l'action internationale (DDAI) qui regroupe le DEPS, sous la responsabilité de Paul Tolila, la Mission de la recherche et de la technologie (MRT), animée par Jean-François Dalberat, et le Département des affaires internationales (DAI) avec une partie de l'ancienne Délégation au développement et à l'action territoriale (DDAT). Ces bureaux superviseront l'éducation artistique sous la responsabilité de Jean-François Chaintreau, la formation supérieure et le suivi des publics. Les services chargés de l'action territoriale passent en revanche à la Direction de l'administration générale (DAG). Sous la direction de Benoît Paumier, assisté de Catherine Ahmadi, la DDAI comprend en outre une Mission aux industries culturelles et une Mission pour le mécénat. On aurait bien vu cette délégation, destinée à éclairer les perspectives du MCC, s'appuyer sur une bibliothèque apportant toutes les ressources utiles à la prospective, y compris celles qui ont trait à l'évolution du droit. Les arbitrages rendus par le cabinet au sujet de l'espace documentaire du huitième étage de la rue Saint-Honoré ont favorisé l'installation d'une structure bicéphale en lieu et place de l'entité unifiée qu'on aurait pu espérer. La sous-direction des affaires juridiques (SDAJ) demeurant au sein de la DAG avec son précieux Centre de documentation juridique et administrative (CDJA), il faudra dans un premier temps se contenter d'un simple voisinage entre celui-ci et le Centre de documentation de la DDAI.

Centre de ressources du MCC, bibliothèque centrale, centre de documentation sur le droit et les politiques de la culture ? Aucun nom n'était fixé pour englober les deux documentations, à la veille du déménagement de ces administrations dans leur nouveau siège de l'îlot dit des Bons-Enfants. Au lendemain de leur réouverture, le 28 février 2005, le site Internet du ministère les mentionnait encore de façon séparée. En vérité l'espace du huitième étage rapproche - plus qu'il ne réunit – les deux fonds. Le premier, sous la tutelle de la DDAI, provenant du DEPS, aura besoin d'étoffer ses collections pour traiter aussi des questions relatives à l'action internationale, au développement, aux nouveaux publics et au multimédia. Le second, relevant de la SDAJ, donc de la DAG, pourra s'élargir aux problèmes d'administration, de budget et de gestion des ressources humaines. Si le catalogue de la DDAI est accessible sur Internet (http://culture.gouv.fr/dep), celui de la DAG ne le sera qu'en 2006. Les produits documentaires du DEPS figurent sous sa propre enseigne sur le site ministériel, et son répertoire bibliographique MNEMO à la rubrique « Bases de données » ; les notices de la SDAJ apparaissent sous l'onglet « Droit de la culture » de la rubrique « Informations pratiques ».

Les inconvénients de ce partage ne sauraient être atténués que par un effort accru de coordination. La Mission pour la coordination documentaire (MCD), d'ores et déjà prévue pour cette tâche, doit être pourvue d'un budget suffisant pour faire bénéficier toutes les

documentations du ministère de son support technique, de sa coordination bibliographique, de ses conseils en informatique documentaire et de son programme d'acquisitions. On plaiderait volontiers son rattachement à la DDAI si celle-ci englobait dans sa bibliothèque toutes les matières d'intérêt transversal. En attendant, l'appartenance à la DAG contribuera plutôt à lui donner du poids dans son entreprise de répartition des tâches et d'harmonisation des méthodes. Elle a déjà engagé la réunion des bases et catalogues de toutes les administrations centrales sous le logiciel Loris de la société Doris.

Il importe aussi que la MCD prenne une part très active dans l'animation du réseau des CID, qui utilisent quant à eux soit le logiciel Texto, soit sa nouvelle mouture Cindoc, édité par la société Cincom. Cette logique réclamerait la présence au sein de la MCD de la personne chargée de les coordonner, qui fait elle même partie des personnels de la DAG. Les CID ont beau assurer des prestations d'information diversifiées à la demande des directeurs régionaux, ils n'en sont pas moins confrontés de la part du public et des professionnels à des demandes très similaires à celles qu'affrontent les documentations centrales, et pour lesquelles il leur faut prévoir des réponses complémentaires ou des documents communs. A défaut, il s'agirait au minimum de garantir l'accès de la MCD à toutes les réunions de coordination entre les CID.

Ce point réglé, il restera à définir les responsabilités, les modalités de fonctionnement et le calendrier des travaux d'un comité ou d'un conseil de la documentation compétent pour l'ensemble du ministère. La participation à ses réunions d'un membre du cabinet ne serait pas moins utile qu'au sein du conseil des études et de la recherche. Composé des responsables de toutes les documentations centrales, du DIC, des services informatiques, d'un ou de plusieurs membres du bureau des CID, il pourrait inviter aussi en auditeurs libres, à titre d'experts et de partenaires, quelques directeurs des principaux centres de ressources externes (peut-être un seul représentant de ces derniers pour chaque grand domaine comme le spectacle vivant ou le patrimoine et l'architecture). Convoqué sur un ordre du jour précis, de façon à suivre un calendrier de travaux, son secrétariat serait évidemment assumé par la MCD. Sous la présidence du DAG – à moins, une fois encore, que le rôle de la DDAI n'aille en se renforçant – il déterminerait les priorités de l'action documentaire du MCC, il lancerait des programmes pour la modernisation des procédés et l'amélioration des services, il veillerait à la bonne coordination des efforts. Sa principale prérogative consisterait à valider la ventilation des budgets de documentation respectifs, auxquels il ajouterait une enveloppe spécifique pour les opérations d'intérêt commun. Une telle démarche, permettant de fixer des objectifs sur des axes fonctionnels en dépit du compartimentage administratif, s'accorderait assez bien à la lettre et à l'esprit de la LOLF.

b) L'échelon déconcentré

Les CR-SV entretiennent peu de rapports directs avec les Centres d'information et de documentation (CID) des DRAC, qui se présentent pourtant aux yeux de beaucoup d'usagers des régions comme le premier guichet auquel quérir des renseignements sur les métiers et les activités du secteur. Il serait donc essentiel que ces services bénéficient du même éventail d'informations dont disposent les documentations des administrations centrales. A défaut d'associer systématiquement un représentant du réseau des CID aux réunions de concertation avec les CR-SV, il faut en faire les destinataires des documents synthétiques qui décrivent leurs collections et leurs activités. Une des tâches de la mission de coordination documentaire du ministère consiste à veiller à ce que les responsables des CID connaissent parfaitement le rôle des différents centres et pôles de ressources, en ayant accès à l'ensemble de leurs bases, catalogues et ouvrages. Il s'agit aussi de leur assurer une meilleure visibilité sur la toile, en commençant par les portails du ministère. Enfin il convient qu'elle encadre leurs démarches vis-à-vis des relais territoriaux du réseau RMD ou (RMDTS). La collation des bases de données, l'harmonisation des normes de saisie et des méthodes de traitement à l'échelle

nationale est en effet un défi lancé à trois catégories d’opérateurs: les CR-SV, associations et établissements qui agissent selon des critères discutés avec les professions, les services de l’Etat, qui suivent une logique administrative, et les agences et les offices qui relèvent du bon vouloir des départements et des régions. Les CID doivent y collaborer selon des principes identiques, sous peine d’ajouter à la dispersion. A cet égard, il est difficile de comprendre les réticences que des membres de leur réseau ont opposées au partage de son thésaurus « Vie culturelle » avec des organes de la décentralisation (voir *La Gazette des communes, des départements et des régions*, n° 17, 25 avril 2005, p. 35).

c) L’échelle territoriale

Lorsqu’il s’agit de coordonner les plates-formes d’information et de documentation, il existe non seulement autant de cas que de disciplines, mais autant de situations que de régions, selon l’épaisseur du tissu professionnel et suivant la présence d’un office généraliste ou d’agences spécialisées. Il faut tenir compte de ces particularités si l’on souhaite conforter le rôle de têtes de réseaux des CR-SV vis-à-vis des relais territoriaux, notamment ceux qui adhèrent au RMD. Il vaut mieux les laisser au poste de commande pour mener à bien leur articulation avec les partenaires qu’ils jugent les plus pertinents. Chaque centre veillera, pour les disciplines qui le concernent, à fournir les renseignements, les fiches techniques, la documentation dont il dispose aux organismes capables de les répercuter à l’échelon local. De leur côté, les CID des DRAC doivent, sous l’égide de l’administration centrale, nouer des liens avec les principaux maillons du RMD pour procéder selon des critères communs. La coopération territoriale ne s’arrêtera pas là. Il faut encore que l’Etat, les collectivités et leurs pôles de ressources vérifient ensemble l’existence sur le territoire d’une offre pertinente de conseil et de formation. Celle-ci repose en partie sur les organismes déjà mentionnés, et pour le reste sur des structures spécialisées dans l’assistance aux entreprises culturelles.

De l’office généraliste à l’association thématique, plus de la moitié des régions françaises contrôlent au moins une structure vouée à l’essor des arts vivants, à des degrés de spécialisation et des niveaux d’engagement certes inégaux. La proportion est équivalente dans les départements, avec une nette prépondérance des associations de développement musical. Il importe de s’appuyer sur ces réseaux pour améliorer les services aux compagnies. Déjà l’ARCADE en PACA et l’Agence des théâtres en Auvergne (ATHENA) proposent des prestations gratuites de conseil. Cette dernière - animée d’abord par Pierre Raynaud puis dirigée depuis février 2004 par Patrick Ducré - envisage même de soutenir les structures de droit privé qui assistent les équipes artistiques dans les tâches de production et de diffusion qu’elles ne sauraient assumer toutes seules : montage des projets, confection des dossiers, préparation des fiches de paye, organisation des déplacements… Pareil exemple incitera sans doute des assemblées régionales et départementales à en faire autant, soit directement au moyen de subventions adaptées, soit par le truchement des structures qui leur sont affiliées. Le ministère peut exhorter les élus à s’engager dans cette voie. Cela regarde en particulier les régions, puisque leurs compétences englobent la formation professionnelle, l’aide aux entreprises et l’action prospective pour l’emploi.

L’aide à la gestion des entreprises culturelles (AGEC) était déjà l’axe directeur du réseau constitué avec le concours de la Direction du développement culturel (DDC) du ministère, de 1982 à 1986, dont subsistent aujourd’hui les plus solides maillons : AGECIF, ARSEC, CAGEC, AVEC, Premier’Acte, etc. Ces agences ont étoffé leurs compétences dans le secteur de la formation et complété leur panoplie d’outils dans le domaine de la gestion. Le spectacle vivant reste soit le premier, soit l’un des principaux parmi leurs pôles d’activité, bien qu’elles traitent aussi du patrimoine ou de la lecture publique. Elles proposent des modules de formation courts et longs répondant aux besoins des administrateurs de compagnies et d’ensembles musicaux, mais aussi des guides pratiques ou des logiciels pour le calcul des

charges sociales et l'édition des bulletins de salaires. Sur commande des administrations territoriales ou des services déconcentrés de l'Etat, elles réalisent des études et des évaluations. Depuis peu, elles ont ajouté à leurs missions l'expertise en matière de validation des acquis de l'expérience (VAE) dans le champ culturel. Envisagée par la DDC au milieu des années 1980, l'idée d'une agence nationale pour les fédérer a fait long feu. Cependant, après deux décennies de diversification de leurs activités, il est sans doute temps de resserrer les liens entre les membres du réseau, d'une part, de compléter celui-ci dans les régions dépourvues, d'autre part. Le premier objectif suppose une impulsion centrale du ministère, inspirée par la DMDTS. Le second relève d'un action conjointe des DRAC et des conseils régionaux, à inscrire éventuellement dans le cadre des contrats de plan Etat-région (CPER).

Fondées en général par des gens du métier (issus pour beaucoup des coulisses ou du plateau) dont l'expérience s'est enrichie à travers des formations à l'administration du spectacle, des officines se sont multipliées depuis dix ans sur l'ensemble du territoire national, encore que la plupart restent concentrées en Ile-de-France. Parfois réduites à un individu polyvalent, sinon organisées en cabinet de trois ou quatre associés, elles suivent plusieurs groupes dans leurs projets et leurs tournées. En dehors d'une minorité qui bénéficie d'un contrat de résidence ou d'une convention avec l'Etat, la plupart des compagnies s'avèrent en effet incapables de salarier un administrateur à l'année. Le travail de ces agents diffère peu de celui qu'accomplissent leurs collègues attachés à un ensemble artistique déterminé. Rémunérés au prorata des ventes ou au forfait, le manque de fonds de roulement et la fragilité de la clientèle contraignent souvent les uns et les autres à émarger au régime des intermittents, en tant que chargés de production ou régisseurs de tournée. L'affermissement de ces intermédiaires devrait représenter un sujet d'intérêt pour la DMDTS en relation avec ses partenaires territoriaux, puisqu'elle s'affirme résolue à stabiliser l'emploi culturel dans les compagnies et à favoriser une meilleure diffusion des créations. Il faut d'abord commencer par reconnaître publiquement l'utilité de la fonction, qu'elle soit exercée par des collaborateurs extérieurs ou par des membres réguliers du collectif artistique. Loin de parasiter le marché des spectacles par des exigences indues, ces professionnels le dynamisent et en favorisent la régulation. Leur concours est nécessaire pour définir les budgets de production selon des critères fiables. Il est précieux pour nouer, puis maintenir le contact avec les multiples parrains d'une création. Il est indispensable pour étendre et intensifier la diffusion d'une pièce, c'est-à-dire pour élargir son public, mais aussi pour drainer vers la compagnie les recettes propres sans lesquelles elle serait contrainte de rechercher derechef d'autres subventions. Il est enfin utile pour accompagner les artistes dans les actions pédagogiques qu'ils entreprennent à la demande des collectivités.

Plusieurs solutions s'offrent pour faciliter leur labeur. La première découle logiquement de ce qui précède. Il s'agit d'admettre la juste rétribution de ces services. Pourcentage, cachet ou honoraires : la part de l'administrateur doit clairement figurer dans les accords. L'aide à la création elle-même, dans la mesure où elle contribue en réalité au financement du fonctionnement courant de bien des équipes, ne saurait l'éluder. La négociation entre les partenaires sociaux dira si le régime de l'allocation-chômage spécifique au spectacle vivant peut ménager à ces collaborateurs un statut particulier.

La deuxième solution consiste à fournir gratuitement à ces intervenants les instruments que réclame leur spécialité. Ils sont en effet en droit de réclamer toutes sortes d'informations à la médiathèque de la DMDTS, aux CID des DRAC et aux centres de ressources : l'organigramme des directions, la répartition des crédits, les conditions d'accès aux aides, le commentaire des textes législatifs et réglementaires, l'explication des dispositions ministérielles, l'analyse des procédures fiscales, les coordonnées des établissements culturels et des manifestations artistiques, les données statistiques de la branche, voire des catalogues de stages et des calendriers de formations.

La troisième solution mobiliserait les collectivités elles-mêmes. Le cas échéant, elles peuvent susciter l'émergence de structures d'administration à but non lucratif en les exonérant de la taxe professionnelle, en leur réservant des locaux à prix réduit, en leur procurant des facilités de communication ou de reprographie, en favorisant leur présence dans les festivals aux côtés des compagnies à promouvoir. La quatrième solution reviendrait pour ces pouvoirs territoriaux à rétablir, avec l'appui des DRAC, des formes indirectes de subvention au fonctionnement pour les compagnies non conventionnées. Par exemple, certaines aides à la création (accessibles en principe tous les deux ans) pourraient être assorties d'un complément affecté à des prestations en administration de production, afin de soulager les artistes de responsabilités auxquelles ils sont mal préparés et qui les distraient de leur principale occupation. Dans une autre perspective, une aide devrait au contraire être attribuée l'année suivante pour encourager l'effort de diffusion et prolonger la durée de vie d'un spectacle.

d) La coordination intersectorielle et interministérielle

Le paysage de la ressource englobe aussi des établissements qui échappent à l'autorité de la DMDTS mais qui n'en relèvent pas mois du ministère de la Culture. L'importance pour la musique et le spectacle vivant des missions confiées à plusieurs départements (Musique, Arts du spectacle, Audiovisuel) de la BNF, qui dépend de la DLL, est soulignée dans le tome second de ce rapport. D'une manière moins cruciale, il faut mentionner la contribution à la connaissance de ces arts du Centre de recherche et d'accueil des Archives nationales (CARAN), sous tutelle de la DAF, des grands musées rattachés à la DMF, du CNC et de l'INA. La coordination des prestations d'information et des services documentaires passera dès lors par des accords entre directions, sous l'œil attentif du cabinet.

Les rapports avec l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) sont plus complexes, parce qu'ils impliquent les trois ministres de la Culture, de l'Education nationale et de la Recherche. L'administration de l'enseignement supérieur coiffe les bibliothèques universitaires (BU) et le Service universitaire de documentation (SUDOC), ainsi qu'un établissement spécialisé comme la Bibliothèque Gaston-Baty, liée à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne nouvelle. La Documentation française, qui édite divers ouvrages relatifs aux politiques culturelles et à l'organisation du spectacle vivant relève quant à elle des services du Premier ministre. D'autres membres du gouvernement exercent une influence sur des partenaires vitaux du secteur. On songe par exemple à la façon dont les ministres chargés du Travail, des Affaires sociales, de la Formation professionnelle encadrent par voie réglementaire les activités de l'ANPE, de l'UNEDIC, de l'AFDAS, etc.

Sachant que le thème du spectacle vivant tombe rarement sur la table du conseil des ministres, il faut donc rappeler quel rôle d'impulsion revient au ministre de la Culture pour entraîner ses collègues, et surtout les services auxquels ils commandent et les établissements qu'ils contrôlent, dans des démarches transgressant les limites administratives et les susceptibilités corporatives. L'expérience montre qu'il peut parvenir à emporter des décisions interministérielles dès qu'il fait assaut de motivation et d'implication.

5 - L'ouverture de quatre chantiers

Dans leurs activités, les CR-SV rencontrent des difficultés qu'ils n'ont pas les moyens d'affronter seuls, même si leur solidarité s'affermit à force de coopération. Sur quatre grands sujets au moins, ils ont besoin d'un engagement du ministère pour avancer. En ces matières, comme en ce qui concerne les progrès de l'éducation artistique à laquelle ils entendent contribuer à travers les PNR, il doivent compter sur la détermination du ministre et de son cabinet, sur la mobilisation des agents de la DMDTS et d'autres services centraux, notamment la DAG et la DDAI, et sur le concours des DRAC. Bâtir un système statistique digne de la

vitalité du secteur, conduire un inventaire du patrimoine immatériel de la musique et des arts de la scène, créer une agence du droit d'auteur pour favoriser l'accès licite aux œuvres à des fins d'information et d'enseignement, accompagner une politique de l'emploi par un effort de formation continue : ces quatre chantiers attendent un maître d'œuvre capable de tracer des plans, de lever des fonds, de fixer des échéances.

a) La rationalisation des statistiques

La création d'un observatoire… Beaucoup de rapports s'achèvent sur cette préconisation qui peut entraîner une attitude attentiste de la part de l'administration quand elle s'en contente. Le compte-rendu de la mission coordonnée par Bernard Latarjet semble souscrire lui aussi à cette solution, mais en toute prudence il mentionne trois hypothèses. La première, dite « remise en ordre concertée », suppose que la DMDTS (« éventuellement son observatoire ») soit elle-même chargée de réorganiser l'action des organismes existants en matière de statistiques et d'études. Il est certain qu'elle doit jouer un rôle à la fois central et moteur dans une perspective de service public, mais à condition d'adopter les méthodes et de forger les instruments que requièrent une telle tâche. La seconde propose la « création d'un observatoire indépendant ». Le rapport Latarjet cite à titre d'exemple l'étude confiée au CESIA en 1999 sur la « Définition d'un système d'information pour la diffusion du spectacle vivant », qui évaluait alors à dix « années-homme », 762.000 euros TTC (5 millions de francs) d'investissements en études et matériels, plus un à cinq emplois à temps plein la mise en place sur quatre ans d'un outil centralisé, dont la compétence serait toutefois limitée aux données descriptives sur les spectacles et les lieux de programmation. L'entretien du système d'information et son alimentation en données exigerait ensuite, d'après le CESIA, cinq à vingt-cinq permanents. On en déduit que la vérité des chiffres aurait alors un prix trop élevé. La troisième voie envisagée passe par la constitution d'une « commission permanente au sein du CNPS ». Conformément au décret du 29 mars 1993, celui-ci peut en effet créer divers sous-ensemble, sur le modèle de la CPNEF-SV. Le fonctionnement irrégulier de celle-ci rappelle cependant que les exigences du paritarisme risquent d'alourdir un service dont l'indépendance et la fiabilité doivent satisfaire tous les partenaires. De plus on voit mal comment une commission spécialisée dans les statistiques pourrait parvenir à de meilleurs résultats que la DMDTS, sans se doter d'outils plus puissants qui auraient eux-mêmes leur coût en termes d'équipements et de fonctionnement.

Les professionnels de la culture et leurs interlocuteurs officiels évoluent dans un épais brouillard statistique qui ne facilite pas - c'est un euphémisme - la formation d'opinions claires et la prise de décisions pertinentes. La saisie et la collecte des données économiques et sociales du monde du spectacle relèvent d'une mission permanente de l'Etat. Elle requiert la contribution des organismes habilités à rechercher et enregistrer de telles informations. Outre les services du ministère proprement dit, les administrations fiscales sont concernées, mais aussi - et sans doute d'abord - les sociétés de perception et de répartition de droits (SPRD). La synthèse et l'analyse de ces statistiques peut et doit impliquer des structures autonomes, sensibles à l'intérêt public comme aux attentes des professions. Les CR (et assimilés) sont bien placés pour y procéder.

Office, délégation, mission, département, bureau : peu importe au stade actuel la forme administrative qui pourra être retenue pour un tel pôle et son rattachement à telle ou telle direction ou délégation centrale (DMDTS, DAG, ou DDAI, cette dernière disposant des compétences du DEPS). Les responsables, n'en doutons pas, sauront argumenter contradictoirement en faveur de l'une ou l'autre des solutions.

Pour l'heure, il importe surtout de comprendre la spécificité des données dans ce champ. Contrairement à ce qui se produit dans le domaine du patrimoine ou des musées, d'une part, dans le monde des industries du livre (et dans une moindre mesure du disque), d'autre part,

les chiffres du spectacle vivant manquent de fiabilité et de régularité. C'est pourquoi l'on préfèrera la mise sur pied d'une commission de travail, spécifiquement chargée d'émettre des propositions en ce domaine, à la constitution d'un observatoire, dont les statuts et les moyens feraient débat avant même qu'on sache comment il appréhenderait les faits.

A titre d'état des lieux, une des premières tâches d'une telle commission serait de désigner une équipe universitaire capable de mettre sur pied, avec son concours, la coopération du DEPS et l'aide des centres de ressources, la réalisation d'une base de données à mettre en ligne dans sa version électronique et à publier dans sa version papier, pour recenser les sources statistiques, les documents et les ouvrages pertinents relatifs à l'économie du spectacle, sur le modèle de ce que la Bibliothèque du film et de l'image (BiFi) a réussi pour l'industrie cinématographique (voir Valérie Bonin, *L'Économie du cinéma, Repères et ressources documentaires*, BiFi, Paris, 2004, 216 p.). Des crédits débloqués par le Conseil des études du ministère permettraient de mener à bien cette mission, pendant que la commission progresserait dans l'analyse des sources, des flux de données et des dispositifs de collecte esquissée dans la première partie de ce rapport (au chapitre « Les lacunes »).

b) Un inventaire des arts du spectacle

Pour un pays, une collectivité, une profession, une entreprise ou une association, une bonne façon de prospérer consiste à ne plus négliger son patrimoine. L'adage vaut pour les richesses immatérielles. Sitôt le rideau retombé, le monde du spectacle laisse parfois à l'abandon celles dont il s'est nourri. Eparses, fragiles, elles sont mésestimées sous prétexte que les valeurs qu'elles ont permis de mettre en circulation ont une existence éphémère. C'est au contraire ce qui devrait en faire le prix. Elles sont le terreau de l'imaginaire. De quoi sont-elles donc constituées ? - de savoirs, de souvenirs, d'émotions, d'audaces, d'inventions. Mais elles prennent aussi forme physique, dans des ouvrages, des manuscrits, des partitions, des correspondances, sur des programmes, des affiches et des photographies, des matrices de disques, des bandes magnétiques, des films, des cédéroms, à travers des croquis, des maquettes, des costumes, des éléments de décor, des bâtiments et des sites…

La sauvegarde du patrimoine de la musique et de la scène incombe d'abord aux auteurs et aux producteurs, ensuite aux éditeurs et aux diffuseurs, enfin aux archivistes, conservateurs et bibliothécaires. Auprès de chaque maillon de cette chaîne, les responsables des centres de ressources ont un rôle à jouer. Il leur incombe de sensibiliser, d'avertir, de conseiller les équipes et les institutions, afin qu'elles veillent elles-mêmes à la préservation des traces et des témoignages. Il leur appartient aussi de prospecter auprès des lieux de mémoire et des gens d'expérience, pour susciter de leur part dons, legs ou dépôts. Il leur revient enfin d'identifier les établissements susceptibles de les recueillir et de les valoriser, bibliothèques et musées. Ces responsabilités ne sont pas toujours inscrites de manière explicite dans leurs cahiers des charges, mais elles découlent de leur mission générale de favoriser l'accès à la connaissance d'une discipline du spectacle, de ses origines lointaines et de ses métamorphoses récentes.

L'Etat exerce à ce titre des prérogatives plus précises. L'entretien des archives et la tutelle du patrimoine font partie des premières obligations que l'administration culturelle se soit reconnues. Concrètement, elle doit assurer le contrôle juridique et technique de la conservation des collections publiques, avec le concours de la Direction des archives de France (DAF), de la Direction des musées de France (DMF), de la Direction des archives et du patrimoine (DAPA), de la Direction du livre et de la lecture (DLL), du Centre national de la cinématographie (CNC), mais aussi de la DMDTS. Dans cette tâche, le ministère s'appuie sur de grands établissements publics mais aussi sur les services archivistiques des collectivités territoriales et singulièrement des départements. Les directives n'ont certes pas manqué pour encadrer ou pour encourager la collecte des enregistrements, documents et objets relatifs au théâtre ou à la musique. Mais ces textes ne forment pas encore un ensemble de références

assez solides pour s'imposer à tous les praticiens. Ils semblent dans l'ensemble peu connus, mal observés et inégalement appliqués, surtout lorsqu'il s'agit d'arts encore considérés comme mineurs. Dans cette situation, il faut faire le pari que le respect des supports de l'histoire s'approfondira en même temps que progressera la découverte de ce passé.

"Oui, la mémoire, la mémoire, disait Malraux, il faut comprendre en profondeur. On le fera sans nous si nous n'entreprenons rien." Ainsi André Chastel relatait-il l'entretien que Marcel Aubert et lui-même eurent avec le ministre du général pour lui expliquer les enjeux d'un recensement des œuvres qui firent la France (cité in *André Malraux ministre*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, Paris, 1996, p. 87). Il viendra peut-être, parmi les historiens du théâtre ou de la musique, les chartistes ou les critiques, un autre Chastel pour porter auprès du successeur d'André Malraux le projet d'un vaste inventaire des richesses immatérielles qui ont forgé l'imaginaire de ce pays. Sans confondre les époques, les ambitions et les hommes, on empruntera cette formule à l'historien d'art pour convaincre de la nécessité d'une entreprise de mémoire systématique : "Il s'agit toujours – plus que jamais – de faire communiquer une exigence rigoureuse de savoir avec une prise de conscience commune du privilège d'exister dans un pays comme celui-ci. Un pays que l'étranger regarde toujours en répétant le vers de Virgile : *fortunatos nimium sua si bona norint*. Quel bonheur pour eux si ces gens avaient conscience de leur bel héritage !" (*ibidem*, p. 93).

Un bon moyen de stimuler l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, qui vient de passer le cap de la quarantaine - sa commission nationale (créée par le décret du 4 mars et installée le 14 avril 2004) eut Julien Cain pour premier président - serait de lancer une initiative qui permette l'extension et l'actualisation de ses travaux dans l'ordre de l'art vivant. L'article 95 de la loi du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales confère aux régions la mission de conduire et de gérer cet inventaire, mais il stipule aussi que l'Etat garde la responsabilité d'en définir les normes nationales de même que le contrôle scientifique et technique. Les conseils régionaux sont autorisés à passer eux-mêmes des conventions avec des communes ou des départements pour leur déléguer certains volets de cette mission. Il s'agit dans ce domaine peu exploré d'interpréter le texte à la lettre. La DMDTS doit élaborer avec le concours de la DAF, de la DLL, de la DAPA et du CNC un cadre normatif pour assurer dans les meilleures conditions la connaissance et la sauvegarde des archives, des documents, des matériels, des décors, des bâtiments, mais aussi des enregistrements de la musique et du spectacle vivant. En parallèle, elle doit associer étroitement les régions à la rédaction d'un programme national visant à mobiliser les institutions d'enseignement et les établissements de création, les festivals et les sociétés civiles, les bibliothèques et les centres de ressources, les compagnies dramatiques, chorégraphiques ou lyriques et les formations orchestrales à la préservation et à la valorisation des supports de leur propre mémoire. Une enveloppe budgétaire devrait être réservée par le ministère à la mise en œuvre des priorités ainsi définies, par le biais de conventions avec les collectivités territoriales chargées de mener les opérations.

Le rapport demandé par le ministre à Hubert Astier sur la sauvegarde et la numérisation du patrimoine audiovisuel, dont la remise est intervenue en 2004, inspirerait utilement la réflexion sur les soins à apporter aux documents relatant les créations scéniques ou musicales, puisqu'une large partie d'entre eux revêtent la forme d'enregistrements sonores ou audiovisuels. Aux yeux des gestionnaires l'entreprise semblera sans doute moins vitale, moins centrale pour la nation que celle qui facilita voici quarante ans la connaissance et la conservation des églises et des châteaux. Pour ne pas entrer dans la discussion oiseuse de savoir l'œuvre de qui, d'un architecte ou d'un chorégraphe, d'un sculpteur ou d'un metteur en scène, comptera davantage pour la société de demain, il suffit de constater que la tâche demeure à la portée de la génération présente. L'urgence la désigne. Nulle autre auparavant ne

disposait des techniques informatiques et des supports numériques se prêtant à une sauvegarde rationnelle et durable. Nulle autre après elle ne sera plus en mesure d'éviter la ruine définitive des carnets, des croquis, des affiches, des maquettes, des costumes, des clichés, des disques, des films et surtout des enregistrements magnétiques que les artistes et les interprètes nous ont légués, en cinquante années d'activités encouragées par la collectivité.

En attendant la mise au point d'un plan d'ensemble, la BNF-DAS a entamé la réalisation d'un « Répertoire des arts du spectacle » (RAS), base de données en ligne afin de recenser et de décrire les ressources - tant patrimoniales que documentaires – conservées en France dans toutes les disciplines, cinéma excepté. L'initiative remonte à 1997. Une fois acquise la collaboration de la DMDTS, de la DAF, de la DMF et de la DLL, de la MRT et du Comité d'histoire, en 1998 une enquête par questionnaire a visé 2.600 établissements dont un millier ont répondu. Les informations, d'abord saisies sous logiciel Mistral puis converties en 2002 au format XML (sous logiciel SDX), sont accessibles avec le secours d'un moteur de recherche sur le site institutionnel du MCC (http://ras.culture.fr). Les 1.600 notices actuellement consultables (dont 130 seulement sont illustrées) décrivent les richesses de 738 établissements. Le programme continue sous la responsabilité de Christelle Cazaux (conservateur au DAS) et la surveillance d'un comité de pilotage auquel siègent, outre les services ministériels cités, le CNT et la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française. On souhaite que les moyens de poursuivre sa tâche lui soient garantis à l'avenir.

Il faut avouer en revanche les résultats peu concluants du projet de base iconographique qui devait lui être couplé. Les neuf réunions qui ont associé depuis quatre ans plusieurs chercheurs et universitaires à cette fin – avec Jean-Michel Nectoux (INHA) pour la musique, chargé des comptes-rendus, et Christian Biet (Université Paris X) pour le théâtre - n'ont pu déboucher sur un calendrier de mise en œuvre crédible, bien qu'elles aient pris la sage résolution de commencer par un domaine relativement bien documenté, les illustrations du théâtre français des XVIIe et XVIIIe siècles. Le DAS a été handicapé par le caractère incomplet des catalogues disponibles et les chercheurs par la difficulté de travailler sur les inventaires aux mains des conservateurs, si bien que des incompréhensions ont surgi sur leurs rôles respectifs dans la rédaction des notices. L'option retenue par la BNF impliquait de les verser sur Opaline, dont l'ergonomie est jugée vieillotte par l'INHA qui préfère travailler sous un autre logiciel (comme FileMaker Pro) en vue d'un reversement ultérieur sur Opale Plus. Bref, le groupe “théâtre” a cessé ses activités, tandis que le groupe “musique” les prolongeait pour traiter les 10.000 images du fonds Albert Pomme de Mirimonde, en dépôt à la BNF-DM. Des chercheurs ont tout de même entrepris les préparatifs de numérisation du fonds des libraires Hautecœur-Martinet qui comprend de nombreuses images de spectacles et d'interprètes en costumes. De son côté, l'INHA s'est appliqué à la rédaction de notices et à la numérisation de clichés sur une cinquantaine de livres de fêtes issus de la collection Jacques Doucet, cependant que la BNF poursuivait la numérisation de ses ektachromes. Ces résultats paraissent encore très minces en comparaison de ceux qu'ont obtenu des institutions étrangères. On cite ici pour mémoire la New York Public Library (dont on rappelle qu'elle est gratuitement ouverte au grand public) qui a mis en ligne son catalogue en vingt volumes.

Le temps et l'argent manquent bien sûr pour résorber tous les retards à la fois. Il est tout de même difficile à comprendre que la France – dont le théâtre, la musique, la danse, l'opéra, mais aussi le cabaret, le mimodrame, le cirque, les spectacles urbains sont objets d'étude dans le monde entier – ne soit pas encore dotée d'un programme pluriannuel pour saisir de façon scientifique et restituer sous une forme attrayante les richesses accumulées dans ces domaines par ses musées, ses bibliothèques et ses autres établissements culturels

A l'ère du tout numérique, les efforts de conservation doivent déboucher sur des possibilités de consultation et de communication, ainsi que l'a souligné Bruno Ory-Lavollée dans son rapport au ministre de la Culture sur “La diffusion numérique du patrimoine,

dimension de la politique culturelle" (Paris, janvier 2002). Dans la mesure où nombre des œuvres, des objets, des images et des enregistrements à recenser appartiennent au domaine public, le ministère peut assumer sans risque excessif sa part de l'investissement. L'expérience des grands musées nationaux, dont témoignent les bases et les sites de la RMN, du Louvre et du MNAM, montrent en qualité comme en abondance à quel point la restitution au public justifie de telles dépenses. A défaut de les consentir demain, il sera difficile à l'Etat de repousser certaines convoitises privées dans l'avenir. Des sociétés comme Cultural Heritage On Line (CHOL) ont en effet commencé à puiser dans les musées et les bibliothèques d'Europe inaptes à valoriser leurs fonds par eux-mêmes des images qu'elles monnayent sur Internet.

c) <u>Une agence du droit d'auteur</u>

Cette étude n'est ni la première, ni la dernière, loin de là, à évoquer la consultation publique des documents assujetis à la protection de la propriété intellectuelle. Ces questions sont revenues au premier plan en 2004 et 2005, quand il s'est agi de réfléchir à la transposition en droit français d'une nouvelle directive européenne sur le droit d'auteur. Les associations de bibliothécaires, se sont saisies de ce débat pour réclamer le respect de leur mission de service public. Leur unanimité est un phénomène assez rare pour qu'on cite leur déclaration.

"L'AAF (Association des archivistes français), l'ABF (Association des bibliothécaires français), l'ADBDP (Association des directeurs des bibliothèques départementales de prêt), l'ADBGV (Association des directeurs de bibliothèques des grandes villes), l'ADBS (Association des professionnels de l'information documentation), la FFCB (Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation), réunies le 27 novembre 2003 au siège de l'ABF, ont convenu de se mobiliser après l'adoption par le conseil des ministres du 12 novembre 2003 du projet de loi de transposition de la Directive européenne. Ces associations ont renouvelé leur appel à l'intégration d'exceptions dans la loi, déjà mentionnées dans leur communiqué commun du 25 mars 2002."

L'ADBU (Association des directeurs et personnels de direction des bibliothèques universitaires et de la documentation) et le groupe français de l'AIBM se sont joints à un second communiqué du 20 janvier 2004. Dans ces circonstances, Jean-Jacques Aillagon a demandé au conseiller d'Etat François Stasse, ancien directeur général de la BNF, le 16 mars 2004, de mener une mission sur "L'accès aux œuvres numériques conservées par les bibliothèques publiques". Celui-ci a auditionné les responsables des établissements de lecture publique et les représentants des sociétés civiles, afin d'aboutir à un protocole d'accord. Rendues publiques en juin 2005, ses conclusions (MCC, Paris, avril 2005, 16 p.) ne semblent pas fournir une base d'entente suffisante pour toutes les parties. Elles ont cependant le mérite de délimiter une "zone grise" de documents couverts par la protection des droits patrimoniaux mais sortis du commerce deux à cinq ans après leur publication, dont la digitalisation et l'édition en ligne sur un portail d'accès payant, alimentant un système de gestion collective, pourraient être acceptées par les éditeurs. Les organisations d'archivistes et de bibliothécaires se sont de nouveau exprimées contre le projet de loi "Droit d'auteur et droits voisins dans la société de l'information" dans une lettre ouverte au Président de la République, datée du 21 mars 2005. De son côté, le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA) planchait depuis novembre 2004 sur le problème de la distribution des œuvres sur Internet en vue de livrer un rapport fin mai 2005.

Un projet d'accord global avait été mis en chantier entre le ministère de l'Education nationale et les sociétés de gestion collective, mais les travaux paraissent s'être enlisés en 2003. Plutôt que de mener ces négociations séparément, la rue de Grenelle et la rue de Valois ont alors tenté de rapprocher leurs points de vue. Une "Déclaration commune sur l'utilisation

des œuvres et objets protégés par la propriété littéraire et artistique à des fins d'illustration des activités d'enseignement et de recherche" a été signée par François Fillon et Renaud Donnedieu de Vabres le 14 janvier 2004. Le texte des deux ministres sacrifie aux mêmes préventions qui ont prévalu dans l'élaboration de la future loi, dont le contenu et les modalités d'application sont toutefois susceptibles d'être amendées au cours du débat parlementaire. Sans adhérer en tous points à l'argumentaire des bibliothécaires, il faut reconnaître qu’il est fort restrictif, comme s'il avait été rédigé sous la dictée des sociétés de perception et de répartition. Ainsi tourné, il prépare des contrats que les enseignants et chercheurs les mieux intentionnés auront peine à respecter. Le Code de la propriété intellectuelle constitue nos tables de la loi, mais si l'enseignement public se voit imposer des accords aussi malthusiens, dont la négociation risque d'être lente et l'adaptation au cas par cas problématique, il y a fort à parier que les services de lecture publique et les centres de ressources se verront confinés dans des limites encore plus étroites.

La transmission des connaissances relatives aux œuvres favorise le désir de les fréquenter en plus grand nombre et de plus près. L'ensemble des études sociologiques s'accordent sur le fait que la demande de produits culturels augmente en fonction du degré de familiarité avec leurs formes et leurs contenus, plus que sous l'effet de tout autre facteur comme le revenu. La diffusion commerciale des œuvres protégées, donc la rétribution future des auteurs ou de leurs ayants droit, comme celle des interprètes, des éditeurs et des producteurs, dépend d'abord de cette demande à laquelle contribuent les institutions de savoir, des écoles aux universités, des conservatoires aux instituts supérieurs d'art, des modestes centres de documentation aux grandes bibliothèques. Faut-il borner cet adage au domaine public, en occultant les textes, les images et les sons soumis à la protection, c'est-à-dire les deux tiers du XXe siècle ? La répression des abus est certes nécessaire. Cependant les auteurs et le ministère de Culture, prompt à les défendre, se tromperaient de combat s'ils voulaient tenir en laisse les pédagogues et les documentalistes, pendant que les industriels et les pirates rivaliseraient d'ardeur et d'ingéniosité sur les réseaux numériques.

Sans empiéter sur ce domaine sensible, il importe d’insister sur la situation particulière des bibliothèques et centres de documentation spécialisés dans le spectacle vivant, qui ne sauraient se passer de donner à voir et à entendre à leurs usagers. Or il n’est pas douteux que le son et l’image sont aujourd’hui protégés et rémunérés à un degré plus élevé que le texte. Dans le respect de la loi, mais aussi dans leur propre intérêt, qui est de favoriser la connaissance et la curiosité des spectateurs, il faut inciter les ayants droit à faciliter, dans un environnement maîtrisé, l’accès aux œuvres enregistrées en intégralité.

Le 21 septembre 2004, pour parer à la “piraterie”, le ministre a affirmé son souhait de “promouvoir la négociation contractuelle pour autoriser l’utilisation des œuvres sur Internet contre une rémunération adaptée” (cf. *Lettre d’information* du MCC, octobre 2004, p. 5). Ce vœu vaut à plus forte raison pour les réseaux Intranet tissés par les établissements publics de documentation, sur lesquels le danger de fuite est minoré. Il lui appartient donc de désigner les instruments d’une telle négociation.

Jalouses de leur indépendance, les sociétés de perception et de répartition des droits d’auteur et des droits voisins (SPRD) regardent d’un œil soupçonneux les tentatives de les coiffer de superstructures étatiques au nom de la transparence. Le Rapport annuel de la Commission de contrôle (CCSPRD) leur paraît une garantie nécessaire mais suffisante. Il a été dit plus haut quels avantages leurs affiliés – donc elles-mêmes en définitive – pourraient retirer d’un contrôle tout aussi bienveillant mais plus vigilant de la part de l’Etat. Sans revenir sur ce sujet, il importe d’envisager sérieusement la fondation d’une agence nationale du droit d’auteur. Pour ne pas confondre les rôles, celle-ci serait entièrement dégagée de toute responsabilité de surveillance (revenant de droit à la CCSPRD) ou de tutelle (relevant le cas échéant du ministère lui-même). Au delà du spectacle vivant auquel les problèmes de

propriété intellectuelle sont loin de se restreindre, son domaine engloberait l'ensemble des disciplines artistiques. Ceci posé, de compétence limitée et de structure légère, elle n'assurerait que deux missions d'intérêt général.

La première serait la plus modeste, pour éviter de concurrencer les centres de ressources et les sociétés civiles qui effectuent déjà ce travail. Elle consisterait d'abord à informer les auteurs et les interprètes sur leurs droits, en mettant à leur disposition une petite documentation spécialisée, en animant un site ou du moins un portail Internet conçu pour un public assez large, en publiant des études et des enquêtes sur l'évolution de la législation et de la jurisprudence. Il s'agirait entre autres de sensibiliser les nouveaux acteurs du champ artistique aux impératifs de protection de la propriété intellectuelle et, le cas échéant, de les diriger vers les sociétés compétentes. Elle viserait aussi à répondre aux demandes d'explication et d'orientation du grand public. Elle traiterait en priorité les requêtes des organismes publics et privés désireux de citer, de copier, de télécharger, d'emprunter, de publier ou d'exploiter une œuvre en toute légalité. A cette fin elle entretiendrait un réseau de coopération régulière avec les SPRD et les CR.

La seconde charge lui incombant serait d'offrir sa médiation (facultative, bien sûr) entre les SPRD, d'une part, et, d'autre part, les administrations, les institutions et les associations agissant dans le cadre du service public éducatif et culturel, désireuses de faire jouer leur droit de consultation, de citation et de communication dans un cercle restreint. Sans empiéter sur les compétences et les prérogatives de l'une ou l'autre partie, elle renseignerait les établissements scolaires et universitaires, les bibliothèques, les centres de ressources et de documentation, les musées et les détenteurs de collections publiques sur les libertés et les contraintes qui sont les leurs en cette matière. D'ordre purement informatif, ces services auraient un caractère gratuit. Cependant l'agence pourrait prêter son concours à tarif modéré aux organismes publics et parapublics souhaitant lui confier leurs recherches d'ayant droits pour préparer une publication ou une communication externe.

Souvent longues et pénibles pour les établissements qui ne disposent pas d'un service *ad hoc*, ces recherches occasionnent des coûts qui s'ajoutent aux droits à acquitter. L'agence parviendrait sans doute à les réduire en favorisant les synergies entre les cinq pôles d'activités engendrant des droits : texte, musique et son, images fixes, audiovisuel (cinéma, vidéo et multimédia), spectacle vivant. Dans ces sphères respectives, elle construirait des relations d'intelligence avec le CNL et la BNF, la RMN et le Centre Georges Pompidou, le CNC, ainsi qu'avec les principaux CR-SV (Cité de la musique, CND, CNT, IRMA, HorsLesMurs…).

Le statut de cette agence serait de préférence celui d'un établissement public ou d'un groupement d'intérêt public (GIP), à la rigueur et à titre transitoire celui d'une association, mais elle ne jouirait nullement des privilèges d'une autorité administrative indépendante. Financée par des crédits interministériels, elle serait placée sous la tutelle du ministre de la Culture, à qui elle transmettrait un rapport annuel d'activité. Communiqué aux sociétés, à la presse et aux professionnels, ce document pourrait bien sûr émettre des observations sur la mutation des usages, avec des suggestions sur l'adaptation de la réglementation qu'appelle cette dernière. Dans la mesure où cette responsabilité de veille stratégique incombe déjà au CSPLA, il conviendrait d'établir un lien organique avec ce dernier. Dirigée par un spécialiste des questions de propriété intellectuelle, appuyée sur les travaux du CSPLA et les compétences de ses propres juristes, de documentalistes et d'experts en techniques de consultation et de communication à distance, elle effectuerait ainsi une mission pédagogique au profit de l'ensemble des partenaires.

Son rôle éventuel dans la négociation de droits patrimoniaux entre des SPRD et des établissements soucieux de faire connaître des œuvres à leur public reste à déterminer. Dans un premier temps, il paraît plus judicieux que l'agence s'abstienne de toute immixtion dans ces tractations, en se contentant de mettre en contact l'ensemble des opérateurs intéressés à un

dossier. Cela ne doit pas l'empêcher d'en appeler à l'Etat pour remédier à des situations de blocage dans lesquelles l'influence du ministère pourrait jouer. Encore une fois, il appartient à ce dernier d'engager une procédure d'amendement à la législation s'il est démontré que c'est le seul moyen de défendre le principe d'égal accès à l'art et à la connaissance contre des prétentions pécuniaires excessives des ayants droit.

On voit qu'il n'est pas question ici d'affaiblir en quelque manière la position française sur la défense des droits liés à la propriété intellectuelle, dans les instances européennes et les enceintes internationales comme l'UNESCO. En revanche, après les rudes polémiques sur l'harmonisation des droits dans l'Union et notamment sur le droit de prêt dans les bibliothèques, il est temps de rouvrir le débat sur les conditions dans lesquelles les établissements remplissant une fonction pédagogique ou contribuant à l'initiation d'un large public peuvent valoriser les œuvres dont elles conservent la trace.

Peut-on, sans en saper les bases, assouplir au bénéfice des établissements qui remplissent une mission d'intérêt général l'article L 111-3 du Code de la propriété intellectuelle, lequel réserve à l'auteur (ou à ses ayants droit) la faculté d'autoriser la reproduction ou la transmission à distance de son œuvre ? Cela impliquerait d'inclure la consultation, la reproduction individuelle à des fins d'étude et la communication vis-à-vis d'un public restreint à la liste des exceptions prévues à l'article 122-5. Sachant que ce genre d'énumération est censé avoir un caractère exhaustif, selon le considérant 32 de la directive européenne du 22 mai 2001, le législateur doit faire preuve de discernement en la transposant dans le droit français, ce qui aurait dû en principe être fait avant le 22 décembre 2002. L'avant-projet de loi « relatif au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information », que le gouvernement avait fait inscrire à l'ordre du jour de l'Assemblée des 6 et 7 juin 2005 (www.culture.gouv.fr/culture/cspla/droitdauteur121103.pdf), laisse prévoir de nombreux contentieux en la matière. A l'usage, cet épineux problème imposera sans doute de négocier au niveau intergouvernemental une évolution future de la législation européenne.

Celle-ci demeure fort hétérogène en dépit des directives de 1992 et de 2001, comme l'a souligné le rapport du Conseil économique et social (CES) de juillet 2004, rédigé par Michel Müller. Nombre des recommandations de ce dernier méritent d'être suivies : « Garantir et protéger l'accès aux productions culturelles en ligne, en permettant la mise à disposition, sur des sites payants, de l'ensemble des catalogues d'oeuvres par ceux qui en détiennent les droits ; numériser et mettre à disposition le patrimoine public permettant un accès libre aux biens culturels communs ; favoriser les licences libres fondées sur le droit d'auteur, ouvrant ainsi des espace de création et de mise à disposition sous l'égide des auteurs dans des conditions qu'ils auront fixées."

En revanche, dans la perspective d'élargissement du droit d'accès aux œuvres que défend l'auteur, il serait contradictoire d'instaurer un « domaine public payant » pour alimenter « un fonds d'aide à la création ». Non seulement cette solution imposerait de revenir sur les principes fondamentaux des lois sur la propriété intellectuelle entérinés par le droit européen et garantis par les conventions internationales ratifiées par la France, mais elle serait vite battue en brèche par des prestataires extérieurs, qui s'empresseraient de proposer un accès gratuit à leurs services. La taxation du trafic ou bien l'imposition des recettes des fournisseurs d'accès à Internet, prônée par M. Müller constitue une option beaucoup plus intéressante, mais qui n'a de chance d'aboutir que dans le cadre européen, au terme d'une longue bataille. Ce n'est pas le cas de l'application de la redevance pour copie privée sur les supports numériques de toutes natures (y compris les disques durs, les cartes à mémoire et les mémoires « flash ») : la commission Brun-Buisson l'avait prévu en 2001. Catherine Tasca avait alors dû y renoncer devant l'hostilité des fabricants et revendeurs, redoublée par le scepticisme d'une partie de la presse. Après quelques années de téléchargement massif, l'opinion pourrait se montrer plus favorable à ce prélèvement, surtout s'il s'intègre à une

panoplie de mesures alternatives à l'arsenal répressif déployé contre des pratiques populaires improprement qualifiées de « piratage ».

Quoi qu'il en soit, il est urgent de sortir des interprétations confuses et contradictoires de la notion de copie privée, qui se répandent d'une juridiction à l'autre depuis le triomphe du téléchargement de particulier à particulier (dit P2P ou *peer to peer*). Usage familial selon les uns, contrefaçon généralisée selon les autres : seule la loi – c'est-à-dire en l'espèce une convention internationale ou une directive européenne transposée en termes clairs par le parlement – indiquera une issue à ce piège qui pourrait être fatal pour les médiathèques et les centres de ressources travaillant au service du public. Selon la jurisprudence, il semble qu'on entre dans le domaine de l'abus lorsqu'est rompu le lien direct entre l'œuvre originale, protégée, acquise légalement contre rémunération, et les copies intégrales qui en sont répandues dans la sphère publique. Il faut réaffirmer avec force que cette rupture n'est pas le fait des documentalistes et des pédagogues tant qu'ils appliquent le droit de citation, de consultation et d'information.

d) Une politique de formation au service de l'emploi

Outre les travaux de la CPNEF-SV, deux études de 2004 avancent des propositions pour remédier à l'aggravation du déséquilibre entre l'offre et la demande de travail dans le secteur : le rapport de l'expert Jean-Paul Guillot « Pour une politique de l'emploi dans le spectacle vivant, le cinéma et l'audiovisuel » et le rapport du sénateur Christian Kert sur « Les Métiers artistiques ». Dans la foulée du rapport de Bernard Latarjet, qui formulait de premières hypothèses en avril, la DMDTS a avancé quelques solutions dans ses « Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant » de septembre, et le ministre a laissé paraître ses propres intentions en 2005, quand il a demandé l'élaboration d'un « protocole » sur ces questions. Ce texte, promptement rebaptisé « Charte pour l'emploi dans le spectacle », a été commenté par les ministres de la Culture et du Travail devant les confédérations patronales et les organisations syndicales le 16 juin. Censés traduire un tel document en dispositions des conventions collectives, les partenaires sociaux ont accueilli ces déclarations avec intérêt, mais sans se laisser détourner de leur principal souci, la révision du protocole du 27 juin 2003 dans le cadre d'une nouvelle convention applicable en principe au 1er janvier 2006.

Quant aux élus territoriaux, leurs représentants restent prudents. Même s'ils se félicitent d'être invités à la concertation, comme le président de la Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture (FNCC), Florian Salazar-Martin (voir *Echanges*, n° 55, avril-mai 2005, p. 12 et *Le Bulletin* de HorsLesMurs, n° 29, avril-juin 2005, p.3-4), ils craignent d'être taxés par de nouveaux transferts de charges, tel André Laignel, président de la commission Culture de l'Association des maires de France (AMF) (voir *Maires de France*, n° 190, février 2005, p. 22). En position d'entendre les doléances des compagnies – dont le président de l'Association des directeurs des affaires culturelles des grandes villes de France, Jean-Pierre Heintz, voyait un grand nombre « aux abois » (cf. *La Lettre du spectacle*, avril 2005), ils souhaitent que l'Etat assume ses responsabilités. En se gardant de préjuger des résolutions qui seront prises en faveur de l'emploi permanent et encore moins des futurs aménagements du régime des intermittents, il convient d'appuyer sans plus attendre les initiatives des CR-SV pour renforcer les qualifications, développer l'activité et faciliter le déroulement des carrières.

La précarité de l'emploi artistique va de pair avec une carence de gestion à la base. Le recours aux emplois-jeunes a quelque temps permis d'atténuer l'insuffisance d'encadrement administratif, mais la situation s'est dégradée à partir de 2003, alors que la fin du dispositif s'annonçait. Aucune réforme n'améliorera durablement les performances du système de financement du spectacle vivant sur des points cruciaux tels que l'insertion des artistes, la régulation de la production, la circulation des spectacles, la conquête de nouveaux publics et même la reconversion des interprètes, si elle ne prend pas ce problème en considération.

L’assistance juridique, fiscale et comptable aux compagnies doit prendre de l’ampleur en région. Elle peut passer par quatre types de relais : les centres de ressources à l’échelle nationale, les offices dépendant des régions et des départements, les agences spécialisées dans le conseil et la formation, enfin les officines de production et de diffusion.

Pour ce qui les concerne, les CR-SV apportent un concours indirect à l’administration des compagnies à travers leur documentation, leurs informations et leurs conseils dont la fiabilité, la gratuité et la disponibilité restent de séduisants appâts aux yeux d’équipes souvent désorientées et désargentées. Plusieurs pôles de ressources sont tentés d’aller plus loin en permettant à leurs personnels d’accompagner eux-mêmes les projets artistiques qui dessinent des perspectives de professionnalisation pour leurs auteurs. Le CNT et ARCADI ont résolu en 2005 d’expérimenter chacun un dispositif de ce type. L’ampleur de la demande les confortera certainement dans le sentiment que ce choix est justifié. En sélectionnant les bénéficiaires de cette assistance personnalisée, il importe qu’ils ne rompent pas avec le principe d’égalité d’accès à des services qui ont à l’évidence un caractère public. La meilleure solution consiste à évaluer les compétences administratives dont les équipes artistiques ont besoin à leur stade de développement, à leur fournir les renseignements et documents de base auxquelles elles doivent toutes avoir droit sur simple demande (notices, fiches techniques, listings, répertoires), puis à les mettre en contact, si le projet le justifie, avec des agences ou des prestataires spécialisés, non sans les avoir éclairé sur les pratiques tarifaires en usage.

Comme chez les interprètes et les techniciens, on déplore en effet un chômage latent parmi les administrateurs du spectacle, même ceux qui sont issus des formations agréées et des filières diplômantes. Le déficit d’emploi a d’ailleurs un caractère paradoxal, puisque les chargés de production et de diffusion croulent sous les propositions de collaboration non solvables, émanant de compagnies non conventionnées qui ne parviennent à rémunérer les tâches d’organisation que sur la marge d’exploitation des spectacles en tournée. Comme cela s’observe pour le travail administratif proprement dit, une large fraction du travail administratif est donc effectuée à titre bénévole, pour moitié en raison de convictions éthiques et esthétiques, pour moitié dans l’espoir de recettes ultérieures.

Il importe d’avoir cette situation à l’esprit pour esquisser les dispositifs d’insertion professionnelle auxquels les CR-SV pourraient prêter main forte avec l’appui des pouvoirs publics. De tels aménagements sont pour le moment réservés, avec des restrictions de nombre et de durée, ainsi que des conditions de diplôme, aux jeunes artistes issus des établissements d’enseignement supérieur, c’est-à-dire aux comédiens et metteurs en scène admis au Jeune théâtre national (JTN), aux artistes lyriques pris en charge par le Centre français de promotion lyrique (CFPL) ou le Centre national d’insertion professionnelle d’artistes lyriques (CNIPAL), aux danseurs du Junior Ballet au sein du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) ou du Jeune Ballet de Lyon (CNSMDL), enfin aux élèves de dernière année du Centre national des arts du cirque (CNAC). Ces expériences sont assez concluantes en termes de promotion et de placement pour qu’on envisage sérieusement de les étendre à des bénéficiaires sortis d’autres établissements pédagogiques, qu’ils soient sous la tutelle de l’Education nationale ou des collectivités territoriales.

Il s’agit dans cette perspective de réfuter la théorie malthusienne, que la progression des effectifs dans le spectacle vivant n’a cessé de démentir ces dernières années, selon laquelle la pénibilité de la recherche des premiers emplois constituerait le filtre le plus efficace pour limiter l’accès à la carrière et réguler le marché du travail. Affranchies de cette croyance, les autorités nationales et territoriales, mais aussi les partenaires sociaux et les associations professionnelles pourraient imaginer d’autres modalités de soutien à l’insertion des jeunes comme à la réinsertion des moins jeunes, en les appliquant aussi aux métiers de la technique et de l’administration. La jurisprudence oblige les sociétés civiles à réserver leurs aides à la création, mais cette restriction ne concerne pas les autres opérateurs. La plupart des régions

ont déjà pris le relais de l'Etat en concevant des formules d'incitation à la création de postes associatifs, pour compenser tant bien que mal la disparition des emplois-jeunes. Les conseils régionaux, mais aussi des villes, des agglomérations et des départements sont également en mesure de procurer des bureaux, à titre gratuit ou peu onéreux, à des plates-formes associatives ou coopératives de services aux entreprises culturelles. De même les DRAC pourraient-elles, avec leurs partenaires locaux, accorder des bourses pour le développement de projet, voire des chèques d'administration permettant de rétribuer des chargés de production ou de diffusion dans une phase de stabilisation et de structuration traversée par une compagnie. Quant à eux, les CR-SV sont bien placés pour servir d'intermédiaires entre les collectivités, les compagnies et les personnels d'administration compétents. Ils sont fondés à proposer à ces derniers des compléments d'information et même de susciter – lorsqu'elles n'existent pas encore sur le marché - des solutions de formation qui assureront une meilleure viabilité aux entreprises artistiques qu'ils défendent. Leur expertise est en tous cas indispensable pour imaginer, puis évaluer des instruments d'appui à l'insertion.

Contrairement à ce qui se produit dans certaines branches de l'économie qui connaissent un chômage dit « frictionnel », les offres d'emploi insatisfaites sont rares dans le spectacle vivant. Qu'il s'agisse d'un casting d'interprètes ou d'une sélection pour des fonctions administratives, les places à investir sont aussitôt prises d'assaut, le nombre et la qualité des candidats assurant en général un recrutement conforme aux attentes de la structure. Ajoutons que les bourses aux annonces sont multiples pour les métiers du spectacle, depuis les antennes et le site de l'ANPE jusqu'aux colonnes de la presse spécialisée. Il y a donc peu de placements supplémentaires à espérer d'une meilleure organisation de l'information dans ce domaine. En revanche, de telles améliorations sont indispensables du point de vue des demandeurs d'emploi, afin de leur éviter les avanies d'une candidature mal préparée ou le camouflet d'une démarche inutile. Plusieurs CR-SV publient des offres dans leurs bulletins, en affichent dans leurs locaux ou en proposent en ligne, en se contentant de répercuter l'avis reçu. La fraîcheur de ces informations laisse parfois à désirer, le nettoyage des sites étant effectué de manière plus ou moins régulière d'un organisme à l'autre. Il serait préférable qu'avant publication ils soumettent l'employeur à un minimum d'exigences, voire à des vérifications en cas de doute. Les personnes à la recherche d'un travail sont en droit d'obtenir dès la première lecture des indications sur la raison sociale de l'entreprise, la date limite de candidature, le profil du poste, la durée du contrat, le degré de qualification requis, le niveau de salaire proposé, les conditions d'audition. Un tri attentif permet par exemple de distinguer les authentiques offres d'interprétation des propositions de simple figuration, d'écarter les agents artistiques en quête de clients pour leurs répertoires payants, de certifier qu'une annonce émane d'un entrepreneur titulaire de la licence.

Le même impératif de classement et de hiérarchisation devrait s'imposer pour les catalogues et calendriers de stages, selon qu'ils s'adressent aux amateurs ou aux professionnels, qu'ils sont organisés par des organismes agréés ou non, qu'ils sont susceptibles d'une prise en charge par l'AFDAS ou pas, qu'ils sont encadrés par des pédagogues reconnus ou bien par des compagnies en marge de leur activité de création. Ces précautions de présentation, peu observées par certains CR-SV, sont devenues encore plus nécessaires depuis qu'une discrimination est intervenue entre les prestataires de formation continue, fin 2004. Seules les interventions effectuées pour les établissements qui délivrent des titres nationaux ou des diplômes certifiés, placés sous la tutelle de l'Etat ou des collectivités territoriales, peuvent entrer (dans la limite de 120 heures) dans le calcul des 507 heures ouvrant droit aux allocations-chômage. Ces règles, très contestées dans la profession, contradictoires dans la mesure où elles excluent des pôles de transmission missionnés par l'Etat lui-même, demandent à être reconsidérées dans un sens beaucoup plus favorable aux artistes qui acceptent d'assumer des tâches pédagogiques. Mais la justice sociale et le

développement de l'éducation artistique ne sont pas les seules raisons de plaider en faveur d'une fine orchestration de l'offre de formation. La vigueur et la qualité de celle-ci nous semblent être des atouts pour une politique de l'emploi.

Cette conviction repose sur deux constats. Premièrement, il ressort des études disponibles (recensées par le DEPS, l'OPSV, la CPNEF-SV, le Centre de sociologie des arts à la Maison des sciences de l'homme, le laboratoire MATISSE de l'Université Paris I) qu'une partie de plus en plus importante de la population active du secteur a connu, connaît ou connaîtra plusieurs étapes de requalification ou de reconversion au cours de sa vie professionnelle. Pour faire de ces temps de réflexion, de perfectionnement ou de nouveaux apprentissages, non pas des plages d'attente ou des substituts à l'embauche, mais au contraire des tremplins vers des postes adaptés aux compétences et aux expériences des individus, il convient d'accorder le plus grand soin à la définition de leurs contenus. Deuxièmement, les mêmes enquêtes montrent qu'une proportion croissante des artistes-interprètes (vraisemblablement proche d'un tiers des effectifs) consacrent une large fraction de leurs disponibilités à des activités de transmission, soit de leur propre chef, soit à la demande des collectivités publiques et de leurs établissements. Plutôt que de regarder ces contributions comme des pis-aller vis-à-vis de leur rôle expressif ou des succédanés par rapport à la production, il faut les apprécier comme une composante légitime et même essentielle de leur temps de travail. De ces deux manières, toutes deux constitutives d'un type de salariat évolutif, que l'on pourrait même baptiser entrepreneurial tant il profite des initiatives personnelles ou collectives des salariés, la formation continue se révèle bien plus qu'un préalable à l'emploi : elle en représente une seconde face.

C'est pourquoi ce rapport comporte en maints passages des recommandations visant à la mobilisation de tous les acteurs de la transmission dans le spectacle vivant. Que ce processus passe ou non par le dispositif désigné sous le titre d' engagement pour le développement de la formation (EDF) est une affaire d'opportunité qui sera tranchée par les ministères concernés en relation avec les partenaires sociaux, en s'appuyant sur l'expertise de l'AFDAS. Quelle que soit la formule adoptée, EDF, schéma national, plans sectoriels ou thématiques, programmes régionaux, il s'agit de libérer les forces des artistes et pédagogues désireux de contribuer à l'entretien ou à l'évolution des qualifications, de résorber les poches disciplinaires et les zones territoriales où l'offre s'avère insuffisante, d'orienter et d'éclairer la demande en multipliant les bilans de compétences et en développant la validation des acquis (VAE), d'appliquer sans restriction la loi de 2004 sur le droit à la formation « tout au long de la vie ».

S'ils sont pour la plupart absents du champ de la formations initiale, les CR-SV ne sauraient être boutés hors du domaine de la formation permanente. Il est vrai que tous ne sont pas en tant que tels des prestataires en la matière. Mais leur expertise est requise pour évaluer les besoins, repérer les manques, identifier les opérateurs. Leur connaissance des parcours professionnels les désigne en outre pour conseiller les employeurs dans la mise au point des profils de poste et des plans de formation, les formateurs dans l'élaboration des contenus et la mise en œuvre des modules, les salariés et les demandeurs d'emploi dans leur quête de compétences, leur projets de transmission, leur désir éventuel de reconversion. Enfin leur mission d'information commande de rendre aux yeux de tous les offres accessibles et les procédures aussi claires que possible. Il faut par conséquent inscrire à leur programme de coopération, bien qu'il soit déjà chargé, la réalisation en commun de guides ou mémentos de la formation à l'intention des stagiaires, des pédagogues et des employeurs, qu'il appartiendra à chacun de décliner ensuite en fonction des spécificités des métiers qu'il accompagne. Ces tâches n'excluent pas, bien sûr, une réflexion de fond sur les principes et les voies de la transmission artistique, à laquelle se livrent déjà ceux d'entre ces centres et ces pôles qui, comme le CND, la Cité de la musique, l'IIM ou le CNAC, sont profondément engagés dans

l’expérimentation pédagogique.

6 - L’évolution des moyens

Les tableaux comparatifs de la base de données consentent un examen croisé des statuts, des budgets, des effectifs et des locaux alloués aux CR-SV grâce aux subventions de l’Etat. Il s’agit ici d’en tirer quelques observations sur la tendance générale, afin de mieux guider des choix futurs.

a) Les statuts

Rappelons que la quasi-totalité des centres de ressources du spectacle vivant ont pris la forme d’associations selon la loi de 1901, à l’exception de la Cité de la musique et du CND, qui sont des établissements publics à caractère industriel et commercial (EPIC). Le statut d’établissement public a également été adopté pour les institutions nationales de conservation et de lecture publique évoquées aux côtés des CR-SV, tels la BNF, l’INA, les musées du Louvre, d’Orsay, des Arts et traditions populaires, dans la mesure où leurs collections, mais aussi leurs missions contribuent à la connaissance de la musique et des arts de la scène. Les conservatoires nationaux supérieurs (CNSAD, CNSMDP, CNSMDL) ont la qualité d’établissements publics à caractère administratif (EPA), les théâtres nationaux dotés de bibliothèques (Comédie-Française et Odéon) sont des EPIC, tandis que d’autres écoles supérieures, comme celles qui sont incorporées dans l’IIM et le CNAC appartiennent au monde associatif. Enfin des pôles de documentation existent au sein d’établissements publics à vocation culturelle, scientifique et pédagogique (EPCSP) tels que l’Université Paris III, d’une administration centrale comme la DMDTS, sous le régime de la régie directe dans le cadre d’une bibliothèque municipale, dans le giron d’une SPRD semblable à la SACD ou à la SACEM, ou encore auprès de syndicats professionnels.

Au cours des années 1990, le durcissement de la jurisprudence de la Cour des comptes et des chambres régionales des comptes en matière de gestion de fait a amené les tutelles ministérielles et territoriales à réviser les statuts des associations qui dépendent de leurs subsides, en sorte que le principe d’indépendance reste compatible avec un contrôle effectif. La désignation des présidents, choisis de préférence parmi les personnalités qualifiées, le choix de ces dernières en fonction de leur représentativité des divers courants esthétiques et milieux professionnels, la réduction du nombre de membres de droit pour exprimer les vues des administrations furent les pièces maîtresses d’une réforme discrète qui a permis de mettre une sourdine aux controverses sur l’adéquation des associations à l’exercice de missions de service public. Le centenaire de la loi de 1901 a ajouté son onction de légitimité à cette entreprise de restauration de la confiance, reléguant au rang des mauvais souvenirs – du moins pour un certain temps, il faut l’espérer - quelques scandales retentissants, comme celui de l’Association nationale pour le développement des arts du cirque (ANDAC, 1985-1994), dont l’indélicat directeur est toujours recherché par Interpol après un détournement de 14 millions de francs.

Trois instructions intervenues en 1998 (15 septembre), 1999 (19 février) et 2001 (17 décembre) ont obligé les responsables d’associations culturelles à définir le caractère fiscal de leurs opérations, suivant qu’ils estimaient devoir les soumettre à la taxe sur les salaires ou bien aux impôts commerciaux. Les CR-SV ont trouvé plus commode de « sectoriser » leurs activités, c’est-à-dire de les partager entre les deux régimes d’après un prorata précisé dans leurs comptes, plutôt que de créer des filiales sous forme de sociétés anonymes (SA) ou à responsabilité limitée (SARL).

En application des recommandations de Matignon et de Bercy, la DMDTS a en outre procédé autour de l’an 2000 au toilettage des statuts de plusieurs associations sous sa tutelle,

de manière à simplifier le fonctionnement de leurs instances et à écarter tout risque de blocage en cas de partage. Dans la mesure du possible, l’assemblée générale a été fondue avec le conseil d’administration ou le directoire, si bien que la convocation des réunions, l’obtention du quorum, la conduite et la régularité des séances s’en sont trouvées facilitées. Les bureaux, trop souvent confondus avec des ornements de façade, ont été ici et là restaurés dans leurs fonctions, afin que le trésorier et le secrétaire assistent le président de manière effective entre deux sessions. Une attention renouvelée a été portée à la qualité des comptes-rendus qui témoignent non seulement de la vigilance des organes statutaires sur les problèmes administratifs et financiers, mais de la vivacité de leurs débats sur les questions artistiques ou politiques. Chaque fois qu’elle était impliquée aux côtés d’autres directions contributrices, la DMDTS a renforcé son influence en vertu du principe de clarification des tutelles. La description des missions a été relue et corrigée sous sa dictée, afin de prêter moins de prise à des interprétations abusives. Enfin, elle a tenu à établir de manière assez systématique des conventions pluriannuelles avec les CR-SV, afin de cadrer les programmes et les moyens mis en œuvre pour les accomplir. Cette méthode épargne le recours à une procédure officielle de délégation de service public, qui impliquerait d’en passer par des appels d’offres et des concours. De semblables retouches doivent encore être apposées à quelques associations. En revanche celles qui trouvent leur origine dans un regroupement de compagnies ou d’individus et qui continuent de pratiquer les adhésions personnelles décident elles-mêmes des règles qu’elles entendent observer dans le cadre de la loi, avant de négocier l’aide réclamée à l’Etat.

Les difficultés que le ministère a rencontrées avec les représentants des professions dans la transformation de certaines associations, comme la Cinémathèque française, ou dans la conversion de telle autre en établissement public (notamment l’Institut de formation européen pour les métiers de l’image et du son, ou FEMIS) ne l’incitent guère à aller plus loin. Sans l’attribution de responsabilités pédagogiques et de charges de production qui accentuent leur caractère polyvalent, il n’est pas certain que le la Cité de la musique et surtout le CND eussent été dotées de la qualité d’EPIC. Celle-ci est pourtant réclamée pour certaines structures par les familles de pensée pour lesquelles l’octroi de prérogatives et de servitudes de droit public doivent marquer la reconnaissance de la collectivité et l’engagement durable de l’Etat. Il nous semble plus pragmatique de mettre à profit la variété des solutions juridiques disponibles dans le secteur culturel pour retenir celle qui favorise au moindre coût, avec le minimum de contraintes, la qualité du contrôle et la souplesse de gestion. De ce point de vue, la bonne et vieille loi de 1901, qui n’a guère démérité, convient encore fort bien à la majorité des centres et pôles de ressources.

L’adoption d’un statut d’établissement public entraîne un processus administratif assez long, elle mobilise les responsables plusieurs mois durant sur des dossiers d’ordre interne, puis elle enchaîne aux avis de la tutelle (et plus particulièrement du contrôleur financier) les décisions relatives au recrutement, à l’encadrement et à la rémunération des personnels, à la répartition des charges, à la manipulation de la trésorerie. Cette option paraît s’imposer seulement à partir d’un certain seuil d’immobilisations ou d’un niveau élevé de subvention. Il n’y aurait d’intérêt à l’étudier pour le CNT que dans l’hypothèse – écartée dans l’immédiat - où ce dernier serait transformé en centre national des arts du spectacle par adjonction d’autres entités. Elle demeure cependant ouverte dans le cadre de la loi sur les établissements publics de coopération culturelle (EPCC), chaque fois que les villes, les départements ou les régions souhaitent sceller une alliance avec l’Etat afin d’entretenir un établissement de formation, de conservation ou de lecture publique dont le rayonnement dépasse l’échelle locale. Elle semble surtout pertinente en sens inverse, pour conférer davantage d’autonomie à des services encore coiffés par les collectivités territoriales en régie directe.

Pour finir sur ce chapitre, il est bon d’encourager l’expérimentation de formules qui restent assez peu usitées en pratique dans le secteur culturel, bien qu’elles aient fait leurs preuves

dans d’autres domaines. On songe en l’occurrence aux groupements d’intérêt public (GIP) qui favorisent l’action conjointe de plusieurs personnes publiques, aux groupements d’intérêt économique (GIE) propices à la collaboration de structures de droit privé, mais aussi aux sociétés d’économie mixte (SEM), aux sociétés coopératives d’intérêt collectif (SCIC), voire aux sociétés coopératives ouvrières de production (SCOP).

b) Les personnels et leurs compétences

Même en s’en tenant aux principales têtes de réseau par disciplines, la comparaison des effectifs affectés aux services de documentation, d’information et de conseil (SDIC) s’avère un exercice fort délicat. Dans les établissement publics dont la vocation couvre pratiquement tous les aspects d’un art, une partie des employés seulement se vouent à ces prestations, qui occupent aussi une partie du temps de l’encadrement. Ainsi, en 2003, la Cité de la musique déclarait 198 salariés permanents, sans préciser le nombre exact de ceux qui travaillaient dans ses trois départements documentaires. En vérité ses effectifs totaux équivalaient à 293 postes à temps plein, en comptant les intermittents requis pour la programmation de concerts et l’organisation de manifestations. L’organisation du CND, qui regroupait alors 76 salariés, répond à des contraintes assez semblables.

Dans les CR-SV dépourvus de missions d’enseignement, de production ou de diffusion, on peut considérer que la totalité du personnel se consacre aux SDIC, que ce soit dans des fonctions d’accueil ou de secrétariat, des tâches de comptabilité ou d’administration, une responsabilité de conseil ou de direction. C’est le cas pour l’IRMA qui comptait, en 2003, 18 salariés (pour l’équivalent de 16 postes à temps plein), du CNT qui disposait de 15 collaborateurs permanents (équivalent à 14 postes à temps plein), et de HLM, doté d’une équipe de 12 personnes. L’IIM, qui n’a pas communiqué de chiffre global, attribue en temps normal deux postes permanents pour sa bibliothèque.

Autant qu’il soit possible d’en juger lors d’une simple visite ou d’une brève consultation en qualité d’usager, le degré d’engagement des personnels et leur niveau de compétences a paru partout digne des attentes des professionnels. Contrairement à ce que l’on observe dans l’ensemble du secteur, l’emploi permanent domine presque complètement les SDIC, le recours aux intermittents conservant un caractère exceptionnel, en dehors des entreprises de spectacles, et l’accueil de stagiaires demeurant dans des proportions raisonnables. La proportion élevée de contrats à durée indéterminée (CDI) contribue à la maîtrise des effectifs et des charges salariales, ainsi qu’à la durée des collaborations. Précieuse pour la continuité du service et la préservation des collections, à condition de ne pas entraîner l’immobilisme, cette stabilité relative contraste assez heureusement avec les mœurs répandues, depuis la fin des années 1980, dans nombre de scènes publiques où l’arrivée d’un nouveau directeur motivait le départ d’une fournée de cadres. Deux faits sont de même à noter.

En premier lieu, dans les six CR-SV cités ci-dessus, les membres du personnel possèdent bien sûr les qualifications qui correspondent à leur domaine de spécialité : des documentalistes ou bibliothécaires diplômés veillent sur les collections, les bases et les fonds, des chargés d’édition et des webmaîtres diffusent l’information, des juristes et administrateurs dispensent leurs conseils aux compagnies. Peu nombreux en revanche sont celles et ceux qui détiennent la double compétence en ajoutant à leurs connaissances une expérience de terrain auprès des équipes artistiques ou même en leur sein. Non seulement cela n’est pas indispensable, mais de tels recrutements seraient particulièrement difficiles à conduire compte tenu du haut degré de technicité requis pour certains postes, notamment ceux qui touchent à la gestion des bases de données. En revanche il faut souhaiter que le contact avec le terrain puisse être entretenu à travers une présence assez régulière dans les manifestations professionnelles, grâce à des rotations impliquant la plus large partie possible des effectifs, et pas seulement un ou deux de ses représentants. Il paraît en outre logique de prôner un plein

accès à la formation continue pour le personnel d'organismes qui affirment leur rôle en cette matière, d'autant que les agents doivent faire face à une évolution rapide du droit, des politiques, des pratiques et des méthodes. A défaut d'une compétence individuelle dans les affaires de documentation, il importe enfin que les directeurs manifestent un intérêt soutenu pour ces problèmes et les solutions qu'ils appellent dans un cadre partenarial.

En second lieu, il apparaît que les centres et pôles de format plus modeste se trouvent fréquemment dans l'impossibilité de recourir à des spécialistes de la documentation. Salariant une ou deux personnes au maximum pour coordonner la plupart de leurs activités d'information et de conseil, plusieurs d'entre eux ont dû confier l'archivage de leurs fonds, la rédaction de leurs bulletins et même la conception de leurs sites Internet à des collaborateurs mal préparés à ces servitudes. Sil est vrai que ces derniers compensent souvent leurs lacunes à force de dévouement et de motivation, il n'en reste pas moins que leurs réalisations accusent des imperfections qu'il peut être malaisé de redresser par la suite, surtout s'il s'agit du classement de dossiers, de la rédaction de notices, de l'architecture d'une base informatique. Là encore, des sessions de formation pourraient leur apporter un complément de savoir-faire.

Pour favoriser l'harmonisation des méthodes et la circulation des informations entre grands centres et petits pôles, il serait appréciable que des sessions de perfectionnement soient organisées à échéances régulières, d'une part au sein de chaque réseau disciplinaire (comme l'IRMA le pratique déjà avec plusieurs de ses relais), d'autre part dans le cadre de la mutualisation entre les principaux CR-SV. La collaboration des sections françaises de l'AIBM et de la SIBMAS, voire le concours d'établissements comme l'Ecole nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques (ENSSIB) de Villeurbanne, dont la pédagogie et la recherche en ce domaine est la vocation première, augmenterait l'efficacité d'un tel programme.

c) Les budgets

Comparaison n'est pas toujours raison quand les subventions sont en cause. Trop de traits distinguent les CR-SV pour que leurs budgets se laissent ranger par ordre décroissant. Le périmètre des missions doit d'abord être pris en compte, puisque les SDIC ne représentent parfois qu'un secteur d'activité parmi d'autres. La surface occupée, les effectifs recrutés, les équipements acquis, les immobilisations de toutes sortes, l'ampleur des programmes constituent les motifs d'écarts importants. Le montant accordé à tel ou tel organisme dépend non seulement de l'existence d'entités remplissant un rôle plus ou moins similaire dans sa branche, mais encore des subsides accordés aux structures de production et de diffusion avec lesquelles il doit travailler. Il n'est pas contestable que la hiérarchie des budgets jette sa lumière sur l'importance que la discipline et ses praticiens revêtent aux yeux des autorités, mais le sens de cette indication varie selon la situation. Si le CNT reçoit beaucoup moins d'argent que le CND, cela ne signifie pas que le théâtre ait été relégué derrière la danse dans les préoccupations de l'Etat – ce qui ne finirait par se remarquer sur les plateaux -, mais plutôt que l'art chorégraphique réclamait un appui dont l'art dramatique semblait beaucoup mieux pourvu. Cette remarque prudente n'empêchera pas les partisans des musiques actuelles de regarder avec désir ou dépit les sommes accordées par le ministère aux établissements pour lesquels musique rime de préférence avec classique.

Pour bien lire les tableaux comparatifs (voir en annexe), il convient de rapprocher plusieurs informations : le montant global du budget annuel, la part de la DMDTS, des autres directions centrales et des DRAC par rapport à celle des collectivités territoriales, la proportion d'autofinancement dégagée par les activités de la structure (billetterie, abonnements, ventes, cessions de droits, prestation de services), la contribution éventuelle des sociétés civiles. On devine que la part du mécénat est réduite à sa plus simple expression dans ce domaine d'intervention qui offre une faible surface médiatique aux entreprises, sauf lorsqu'un concert

prestigieux ou un spectacle fameux est en jeu.

Ainsi les budgets prévisionnels de 2003 annonçaient environ pour la Cité de la musique un total de 28,8 millions d'euros (dont 23,4% de recettes propres), pour le CND 8,3 millions d'euros, pour l'IRMA : 1,7 million (dont 50% de recettes propres), pour l'IIM 1,7 million d'euros (dont 5% de recettes propres), pour le CNT 1,4 million dont (12,8% de recettes propres), pour HLM un peu plus d'un million d'euros (dont 9,8% de recettes propres).

Il appartient à la tutelle de forger ses propres ratios pour interpréter les bilans : outre la marge d'autofinancement, le rapport entre les subventions permanentes et les frais fixes (amortissements, charges de personnel, loyer et assurances comprises) le taux d'endettement, le nombre de jours de trésorerie, le montant des frais financiers et des agios méritent une surveillance attentive. Il importe aussi de fixer des règles similaires pour évaluer la fraction des dépenses consacrées aux SDIC, en isolant plus particulièrement les crédits d'acquisition d'ouvrages, d'abonnement à des périodiques et à des banques de données en ligne, les frais d'édition et le coût d'entretien du site Internet.

Dans un souci de transparence, la communication au public professionnel de ces chiffres ou de tels indicateurs ne doit aucunement être redoutée par les responsables des CR-SV qui n'ont, en règle générale, pas à rougir des sommes que les collectivités publiques leur permettent de vouer à l'information de tous.

d) Les locaux

Si la subvention versée à la DMDTS à chaque centre paraît peu ou prou proportionnée à l'ampleur des missions attribuées et à l'importance des prestations assurées, force est de constater qu'une grande disparité règne en ce qui concerne les locaux dans lesquels ces organismes peuvent s'épanouir. Il n'a pas été jugé opportun de calculer un ratio pour comparer le rapport entre la surface, les effectifs et le montant de la dotation budgétaire permanente, car il faudrait tenir compte aussi de la nature des activités et des contraintes techniques qu'elles induisent, des servitudes de conservation des collections, du nombre de visiteurs reçus, de la qualité des espaces et de la situation géographique des bureaux. En revanche il est très facile pour la DMDTS d'estimer le prix acquitté au mètre carré, qu'il s'agisse de dépenses locatives ou de charges de propriété. Là encore des écarts importants sont à relever, la localisation parisienne de nombre de structures entraînant un renchérissement notable.

Résumons la situation des cinq principales entités. La Cité de la musique dispose à la Villette d'un vaste bâtiment, propriété de l'Etat, édifié exprès pour elle autour d'une « rue musicale », au dessus de laquelle l'architecte vient d'aménager un nouveau volume pour la médiathèque qui représente une appréciable augmentation de la surface utile totale. Le CND a emménagé en 2004 dans un édifice de Pantin, propriété de la ville, mis à disposition pour un franc symbolique, entièrement restructuré selon ses souhaits et aux frais de l'Etat, qui répartit ses départements entre des niveaux reliés par une double rampe, ménageant d'amples circulations pour le public aussi bien que des abris de travail pour les professionnels et les personnels. Le CNT a quitté en janvier 2005 la coquette cour du Marais qui l'abritait pour gagner un petit immeuble d'un secteur populaire du 17e arrondissement de Paris, qui lui fait gagner un peu de place et lui épargne une augmentation de loyer, mais sans vraiment lui permettre d'économiser sur ce poste. L'IRMA occupe depuis 2003 une villa du 20e arrondissement, dont elle acquitte le loyer et où elle tient plutôt à l'étroit. HLM a rénové et réaménagé début 2005 les locaux locatifs plutôt spacieux où cette association s'était installée, moyennant un important investissement en fonds propres, lors de son départ de Nanterre en 1997. Hébergés dans des propriétés publiques, les deux établissements publics n'assument que les charges courantes et les amortissements liés à l'édifice et à son équipement. Locataires, les trois associations supportent des mensualités relativement élevées auxquelles

des investissements s'ajoutent de manière moins régulière.

Un regroupement géographique entre centres de ressources - ou le rapprochement d'un d'entre eux avec quelques partenaires - serait-il opportun et réalisable ? Cette réflexion doit être menée par familles disciplinaires. Sachant les spécificités de la musique et de la danse, il serait imprudent de remarier de force ces muses, qui vivent en bonne entente après s'être résolues à une séparation de corps. Distants de quelques centaines de mètres seulement à la lisière entre Paris et Pantin, le CND et la Cité de la musique veillent à leurs besoins respectifs. Les deux grands établissements publics ont atteint une taille suffisante pour polariser les structures de dimension plus modestes et aux fonctions moins amples qui œuvrent dans leur domaine. Si le CND songe à bâtir sur son flanc, ce serait pour ouvrir une salle de spectacles et non pour attirer un autre pôle documentaire. La Médiathèque Hector-Berlioz du CNSMDP, le Hall de la chanson et le CDMC forment avec la Cité une chaîne de compétences qui prolonge ses possibilités. L'aménagement de sa médiathèque musicale apportera sans doute un flux nouveau de visiteurs au CDMC contigu.

Le programme immobilier du Parc de la Villette permettra peut-être d'édifier un nouvel équipement pour le CNSAD, voire de renforcer la présence du Hall de la chanson sur le site. Il est douteux qu'il ménage l'espace d'autres implantations, si ce n'est pour le grand auditorium dont Pierre Boulez et d'autres personnalités influentes réclament à cor et à cri la construction depuis plus d'une décennie. Il est vrai qu'une travée entière de la Cité des sciences et de l'industrie reste inoccupée. Les experts avancent cependant pour son aménagement et son entretien des coûts assez dissuasifs. Il reste qu'un pareil voisinage donnerait une signification et une portée accrues à l'installation d'un centre de ressources pluridisciplinaires, à proximité immédiate de tant de lieux de production et de transmission de la musique et du spectacle : CND, Cité de la musique, CDMC, CNSMDP, EPPGHV (avec entre autres l'Espace Chapiteaux, l'Espace Périphérique, la Maison de la Villette), Théâtre Paris-Villette, TILF (renommé Tarmac en 2005), Trabendo, Cabaret sauvage, CNSAD peut-être, voire auditorium si les édiles le veulent…

Mais quelles seraient les composantes du nouvel ensemble ? Le CNV n'est pas demandeur, puisque son installation près de la place de Clichy date seulement de 2003. Le directeur de l'IRMA, conscient des sacrifices qu'il doit consentir pour demeurer à Paris, ne se dit pas hostile à un rapprochement physique avec d'autres entités, mais à condition qu'elles conservent leur identité et leur autonomie, gages d'efficacité. HLM a pris ses aises, mais cette association vantant les vertus du nomadisme ferait volontiers l'économie d'un loyer conséquent. Les autres organismes de ressources susceptibles de rejoindre une plate-forme modulaire ne manqueraient pas.

Un tel projet est encore envisagé par certains pour l'Est parisien. L'éventuelle décision de le réaliser devra s'appuyer sur la preuve que des gains d'efficacité et des économies d'échelle en dépendent. Le CNT, l'ONDA, ANETH, l'ANRAT présentent peu de traits communs, mais des points de contact existent entre eux. La connaissance du théâtre, la diffusion des spectacles, la circulation des textes contemporains, l'initiation à l'art dramatique dans le monde scolaire : ces ambitions complémentaires les font apparaître comme les entités dont les affinités prêtent le plus au rapprochement géographique, à condition qu'elles maintiennent leur identité juridique. Ce sont toutes, par ailleurs, des structures associatives dont les loyers pèsent lourd sur les frais de fonctionnement annuels. S'i elles disposaient ensemble d'un bâtiment gracieusement fourni par l'Etat – en dehors des frais d'entretien et des flux qui demeureraient à leur charge – celui-ci épargnerait en échange une partie des subventions qu'il doit verser pour les loger tous.

L'emménagement dans un lieu moins solitaire que son nouveau siège des Batignolles favoriserait certes une meilleure visibilité du CNT aux yeux du grand public. La présence à ses côtés d'un organisme fonctionnant en réseau comme l'ONDA, affairé aux réalités

économiques aussi bien qu'aux exigences esthétiques du spectacle stimulerait son activité vis-à-vis des professionnels. L'affectation de volumes plus amples pour la documentation, pour les rencontres, voire pour des expositions, le conforterait dans ses missions à l'égard des amateurs, des élèves, des étudiants, des enseignants, des chercheurs, bref de la communauté théâtrale dans son ensemble. Celle-ci aurait des raisons nouvelles de fréquenter un tel complexe, si elle trouvait les pièces du répertoire d'aujourd'hui à proximité des ouvrages sur la politique culturelle et l'administration du spectacle. Elle solliciterait davantage les conseils des personnels qui y cohabitent, si elle pensait pouvoir les interroger aussi bien sur le montage d'une production que sur l'organisation d'une tournée et l'intervention dans une classe. Elle puiserait plus hardiment dans leurs bases de données, si elle les savait construites sur un socle cohérent, avec des critères harmonisés et peut-être un moteur de recherche commun.

Dans l'attente d'une proposition adaptée à un programme fédérateur de cette espèce, l'édifice actuel du CNSAD, propriété de l'Etat, est le seul dont la réaffectation ait pu être envisagée pour un pareil regroupement. Imaginer cette solution oblige à spéculer sur un transfert du Conservatoire vers un bâtiment plus moderne, hypothèse à vrai dire encore incertaine. En la supposant probable et proche, on ne résoudrait pas si facilement les problèmes liés à l'inadéquation de ces espaces patrimoniaux. L'ancien conservatoire de musique et de déclamation, avec son escalier majestueux, son théâtre classé et sa petite salle de représentation lambrissée, devrait subir une transformation complète, sous l'œil vigilant de l'architecte des bâtiments de France, pour accueillir un complexe de ressources multipolaire. Celui-ci requiert des plateaux de services, distribués en bureaux et salles de rencontres, en magasins et pièces insonorisées, habillés de rayonnages et parcourus de fibre optique. Sous réserve de vérifier que la surface totale permettrait de satisfaire les besoins des structures mentionnées ci-dessus, les salles de cours et de répétition se plieraient peut-être à ces usages, moyennant des travaux tout de même assez coûteux. En suivant l'école d'art dramatique dans un nouveau siège, la bibliothèque Béatrix-Dussane libérerait l'espace qu'elle occupe à droite du grand hall d'accueil. Le CNT à lui seul requiert un volume équivalent pour sa bibliothèque. Une documentation commune ou conjointe pourrait certes se déployer aussi du côté gauche, de part et d'autre de l'escalier qui mène aux théâtres. Le petit théâtre pourrait être équipé sans dépense excessive pour des rencontres, des projections, des lectures, des expositions légères.

Il resterait à définir l'emploi du grand théâtre, dont aucune intervention ne doit ruiner les charmes. C'est là que le bât blesse. Adjoindre un théâtre en ordre de marche à un centre de ressources, c'est en changer la nature en même temps que doubler son budget. C'est aussi ériger au devant des autres scènes un lieu de reconnaissance privilégié, une salle officielle en quelque sorte. Comment garantir l'exercice d'une mission de service public auprès de toutes les compagnies, quand certaines auront le loisir de s'y produire et d'autres seulement le droit d'obtenir de bons conseils ? Comment justifier un tel établissement au regard de la répartition fort inégale des budgets entre les régions et Paris, compte tenu de la forte densité de lieux de représentations dont s'enorgueillit déjà la capitale ? Si un espace de jeu y manque encore, n'est-ce pas plutôt à l'art des marionnettes et de la manipulation d'objets défendu par le TMP, ou bien au théâtre pour l'enfance et la jeunesse privé de CDNEJ qu'il conviendrait de le consacrer, pour peu que les caractéristiques techniques s'y prêtent ?

A propos de décentralisation, le souhait d'un grand centre de théâtre, qui allierait dans la Cité des Papes la création à la formation et la conservation du patrimoine à la recherche, s'est heurté dans le passé au scepticisme de l'administration d'Etat mais surtout aux résistances de la municipalité d'Avignon. Un telle convergence demeure néanmoins possible à peu de frais, à condition de dynamiser la Maison Jean Vilar, de la déployer durant l'été dans le jardin mitoyen et dans les salles qui l'entourent, de la rapprocher du Festival et d'Avignon Public Off, de resserrer ses liens avec l'ISTS, d'inviter le CNT et ses principaux partenaires pour la ressource (CND, HLM, Cité de la musique, IRMA, IIM) à tenir permanence, soit au cloître

Saint-Louis, soit rue de Mons. Dans ses murs, Avignon n'est pas si vaste que les institutions doivent habiter un même hospice ou un même hôtel pour y provoquer des rencontres ! Les professionnels sont rompus aux parcours qui relient les lieux de débat et les espaces de représentation, les bureaux de réservation et les foyers de dialogue.

e) Les équipements informatiques

Quelle que soit l'influence des standards d'IBM et l'omnipotence de Microsoft, les machines parlent des langues aussi disparates que les peuples au lendemain de l'écroulement de la tour de Babel. Des spécialistes se sont longtemps battus pour tenter d'imposer des choix cohérents aux services publics, mais la variété des besoins, l'instabilité des normes, l'imagination des ingénieurs, la vivacité de la concurrence entre prestataires et les désaccords entre administrations en ont décidé autrement. L'harmonie devenue un idéal hors de portée, l'ambition se rabattit sur la compatibilité, sans que le succès soit toujours assuré. Le maître mot est aujourd'hui un néologisme sans grâce, mais non sans promesses : l'interopérabilité. Le néophyte a cru comprendre qu'il s'agissait d'installer des interfaces entre des bases de conceptions diverses, de façon à rendre possible leur interrogation croisée par un utilisateur, même lointain et peu initié. Ce que ces raccordements supposent de bretelles ou de ficelles n'entre pas ici en considération. Le problème est posé du point de vue de l'usager, afin que la navigation d'un fonds à l'autre lui laisse ignorer autant que possible les efforts et les travaux qu'il fallut engager pour relier les sites et accorder les codes.

Le prix des matériels de stockage, de traitement, de transmission et de lecture des informations baisse à mesure que leur qualité, leur capacité et leur rapidité augmentent. Des centres de documentation de taille assez modeste ont donc pu acquérir toute la panoplie des instruments de la chaîne numérique. Malgré la guerre des normes qui sévit entre les grands équipementiers, un minimum d'homogénéité finit le plus souvent par l'emporter sur le marché des supports, des calculateurs, des processeurs et des interfaces. L'éparpillement et la diversité des parcs de matériels interdit donc de ressusciter le fantasme d'un gigantesque ordinateur central. Sans faire de publicité pour les marques, il suffit de consulter la liste des logiciels employés par les différents pôles documentaires dans l'informatisation de leurs données bibliographiques pour comprendre la difficulté de fondre toute les informations sous un même régime d'archivage et de consultation.

Sous l'impulsion de la mission pour la coordination documentaire (MCD), les centres de documentation des administrations centrales se sont ralliées au logiciel Loris, également adopté par le CDMC, l'IRCAM, l'INHA et la Cité de la musique (du moins, au départ, par la documentation du Musée de la musique et la Médiathèque pédagogique, puisque le CIM avait retenu Adhoc). Les CID attachés aux DRAC tournent en général sous Texto ou déjà sous sa nouvelle version baptisée Cindoc. En ce qui les concerne, HLM, le CNAC, ARCADE, ANETH, ainsi que l'AFAA ont opté pour un produit nommé Alexandrie. Le CND, le CNSAD et la SACD lui ont préféré Ex Libris, tandis que le CNT et le CMBV retenaient le logiciel JLB pour leurs bases de données documentaires. Pour leurs bases relationnelles, le CNT et l'IRMA utilisent 4 D, outil dont ils semblent satisfaits. A une tout autre échelle, la BNF a construit ses propres progiciels Opale Plus et Opaline, appelés à fusionner, de même que la bibliothèque Gaston-Baty s'est soumise au SUDOC que pratiquent l'ensemble des établissements universitaires. L'énumération pourrait continuer avec des logiciels qui ne sont pas spécifiquement destinés à la documentation, mais dont des pôles de ressources plus modestes se sont accommodés faute de mieux, par exemple le gestionnaire de fichiers FileMaker Pro, le tableur Excel, le traitement de texte ClarisWorks, voire son concurrent Word, le logiciel le plus vendu sur la planète, dont le système d'exploitation Linus, libre de droits, commence à grinotter le marché.

A ce stade il est bien trop tard pour envisager la standardisation des catalogues et des

répertoires selon un schéma général servi par un logiciel unique. L'inventaire des ressources électroniques réclame donc une approche méthodologique commune plutôt que des équipements et des programmes identiques. Quatre séries d'opérations faciliteraient la convergence entre les systèmes. Elles peuvent être conduites de front, bien que leurs durées soient variables et leurs coûts inégaux. Ces entreprises peuvent être menées dans le cadre national, quoique l'échelle européenne ou internationale s'avère pertinente pour relier les fonds dans certaines spécialités telles que la musique baroque ou la *commedia dell'arte*. Il s'agit bien sûr de dresser dans chaque champ disciplinaire la liste des bases utiles au milieu professionnel ou à la communauté des chercheurs, en les décrivant par des notices unifiées, riches en mots-clés. Les pôles détenant ces ressources doivent par ailleurs négocier entre elles des accords de mise à disposition réciproque qui respectent l'indépendance de chacun, et surtout les prescriptions légales en matière de droit d'auteur. Il faut désigner les plates-formes de coordination qui se chargeront d'importer les données sur leurs centraux, des les afficher sur leur site ou de les expédier aux différents utilisateurs. Il convient en outre d'adopter une solution mutuelle d'avenir pour l'interconnexion ou l'interopérabilité. Entre les deux modèles qui s'affrontent à cet égard, l'un passant par un serveur unique, l'autre mobilisant une alliance multipolaire d'opérateurs, les experts s'efforceront de choisir le plus souple et le moins onéreux. La construction de tels réseaux pourrait d'abord avancer en Intranet, en attendant que les conditions techniques et juridiques d'une communication sur Internet soient réunies. Les progrès accomplis en France dans ce domaine sont susceptibles d'être rapidement partagés avec les partenaires du programme MICHAEL.

f) <u>Les instruments de contrôle</u>

La loi organique relative aux lois de finances (LOLF) du 1er août 2001 prévoit de substituer aux sept titres et 850 chapitres qui encadraient l'exercice budgétaire, depuis une ordonnance de 1959, une construction en missions et programmes, à compter de 2006. Les dits programmes, constituant l'unité budgétaire principale, peuvent regrouper plusieurs services et s'étaler sur plusieurs années. Au cours de la discussion précédant le vote, les parlementaires ont désormais la faculté de proposer des découpages différents de ceux que les ministères souhaitaient. Dans l'application de la loi de finances, les administrations sont pour leur part autorisées à répartir les crédits d'équipement, de fonctionnement et d'intervention de la manière qui leur semble la plus propice pour remplir ces programmes. A l'expiration de l'exercice annuel, un "rapport de performances" sera débattu devant les assemblées, dont les commissions et les membres pourront à tout moment s'appuyer sur l'expertise de la Cour des comptes. Pour se conformer à sa lettre et à son esprit, les directions d'administration centrale doivent énoncer des objectifs et contrôler leur exécution à l'aide « d'indicateurs de performances », c'est-à-dire de statistiques, de tableaux de bord et de ratios issus de la comptabilité analytique. Afin de simplifier et de raccourcir l'enchaînement des actes entre l'ordonnateur et le comptable, le contrôle de l'engagement s'effectuera *a posteriori*, grâce à un système informatique unifié de suivi des dépenses baptisé Accord ("application coordonnée de comptabilisation, d'ordonnancement et de règlement de la dépense de l'Etat").

Le ministère de la Culture a retenu trois grands programmes qui doivent se décliner en actions et sous-actions : patrimoine, création, formation-développement. Si les centres de ressources relèvent directement du dernier, ils sont concernés de près par le premier, mais aussi par le second. Il faudra donc veiller à ce qu'ils gardent accès aux trois sources de crédits: en effet, leur rôle dans la sauvegarde et la valorisation de la mémoire du spectacle doit tendre à se renforcer ; la plupart interviennent dans l'instruction des projets et l'avénement des œuvres, ne serait-ce qu'au titre du conseil, certains comme la Cité de la musique et le CND assumant clairement la qualité de producteurs ; enfin leur importance dans le domaine des qualifications et de l'emploi a été soulignée.

Les arts forment avec les chiffres un ménage instable. Les auteurs, les interprètes et même les administrateurs du spectacle vivant ont raison de récuser par avance un traitement quantitatif de leurs actions, si celui-ci prétend en extraire toute la pertinence et la vérité. La production et la diffusion sont des exercices économiques qui appellent une gestion exacte et prudente, mais la création et l'interprétation relèvent de l'incalculable. En ce qui concerne les prestations immatérielles qui les accompagnent, les chiffres de fréquentation des salles de documentation ou des sites Internet, les résultats de diffusion des publications, le nombre de professionnels reçus par les services de conseil ou d'orientation peuvent faire office d'indicateurs quantitatifs, à condition que soient également avancés des indices d'évaluation qualitative. A défaut d'appréciations plus subjectives, il faudrait craindre que les centres de ressources soient empêchés de justifier leur usage des crédits. L'accompagnement d'un chercheur engagé dans un travail de longue haleine, la préparation d'un inventaire raisonné, la rédaction de notices, l'élaboration d'un site, la mise en place d'un groupe de travail ne sauraient se prêter à la statistique. A jouer trop naïvement le jeu des "indicateurs", l'administration culturelle risquerait de se laisser dessaisir de sa compétence d'évaluation au profit des services de Bercy, qui sont déjà fort tentés d'estimer à distance des réalités sensibles dont ils ignorent le sens ou la valeur. C'est pourquoi il faut inviter les responsables des centres de ressources à élaborer eux-mêmes, en concertation avec leur tutelle immédiate, les critères d'un contrôle en souplesse.

Conclusion
UN ESSOR CONCERTÉ

Trois scénarios peuvent guider la décision. Une vénérable tradition dans les préconisations de fin d'étude consiste, de la part du rapporteur, à mettre en valeur comme dictées par une raison supérieure, grâce à deux séries de propositions diamétralement opposées, l'une d'une prudence matoise, l'autre d'une ambition sans bornes, un ensemble de solutions qui lui paraissent séduisantes. Il va falloir sacrifier une fois de plus à cette règle, car nous avons trouvé peu de vertus pour parer les deux hypothèses qui tenaient lieu de septentrion et de midi au début de l'observation : l'aménagement du *statu quo*, ou bien la fondation d'une grande maison des arts du spectacle vivant.

a) Les dangers de l'attentisme et de l'activisme

Au cours de sa longue histoire, la bibliothèque publique a connu des temps d'ouverture et des phases de repli. Aussi dévoués fussent-ils à leurs lecteurs, les conservateurs ont notamment dû faire face aux tâches d'archivage et de catalogage qui suivaient les périodes où ils avaient bénéficié d'acquisitions décisives ou d'aménagements déterminants. Soulagés par de puissants outils informatiques, mais confrontés par conséquent à d'incessantes mutations techniques, les métiers de la documentation continuent d'éprouver aujourd'hui cette tension entre les servitudes d'entretien des collections, de classement des fonds et de rédaction de notices, d'un côté, et de l'autre les nécessités de l'accueil du public, de la participation à un réseau, de la diffusion d'informations. Le centre de ressources du spectacle vivant (CR-SV), tel qu'il a été défini et décrit ici, échappe encore moins à ce dilemme. S'il accentue son implication dans le milieu professionnel auquel il est dévoué, en ouvrant largement ses portes et en multipliant les réunions, les manifestations, les consultations, il risque de négliger l'organisation de la collecte de données, le traitement des documents, l'actualisation des bases, le perfectionnement de ses instruments. Qu'il privilégie au contraire son fonctionnement interne, et son irrigation par l'environnement artistique et économique de la discipline pourrait bien se tarir, cependant qu'il cesserait de percevoir la frange inexprimée de la demande.

Se garder de la routine comme de la dispersion : une pareille alternative interdit d'enfermer la gestion des services d'information, de documentation et de conseil (SDIC) dans les solutions de continuité, mais elle prohibe aussi les enfilades de projets sans vision d'ensemble. Par rapport à d'autres sphères culturelles, le monde de la musique et l'univers du spectacle se caractérisent par un remuement perpétuel, auquel les CR-SV doivent participer sous peine d'être marginalisés. De même que leurs responsables peuvent déjouer l'attentisme sans délaisser les charges quotidiennes du service, ils peuvent tempérer l'activisme sans perdre le contact avec leurs interlocuteurs. Il suffit qu'ils interprètent les missions de long terme qui leur ont été confiées à la lumière mouvante de l'extérieur. Il s'agit en quelque sorte d'exposer leurs principes, leurs méthodes, leurs programmes et leurs produits à la pression des praticiens. C'est dans cet esprit qu'ont été suggérés deux ordres de mesures pour chacun de ces pôles documentaires.

D'abord il faut qu'ils restreignent le moins possible l'accès à leurs ressources, quand bien même les requêtes d'un public non initié causerait quelques perturbations dans leur tableau de marche. Il serait bon que leurs personnels s'interrogent de manière plus systématique sur la sollicitation de leurs fonds, l'usage de leurs bases et la diffusion de leurs produits. Cela implique, entre autres, de mesurer les différents types de fréquentation et d'en analyser les motifs. Cela suppose aussi de concevoir l'ensemble des publications (sur papier comme en ligne) du point de vue de l'utilisateur, en refusant de sacrifier son exigence de lisibilité, de commodité et de fiabilité aux volontés d'ordre interne, fussent-elles dictées par le talent d'un

maquettiste, le prestige de la structure ou les bonnes relations de ses dirigeants.

Ensuite il convient que les CR-SV vivifient leurs partenariats. Ayant examiné sans préjugé leurs rapports avec les institutions et associations du secteur qui poursuivent des buts parallèles ou convergents, ils seront à même de leur soumettre des hypothèses de collaboration conformes à l'intérêt des usagers, en dépassant les actions ponctuelles et les relations de connivence – légitimes, certes, mais insuffisantes. Pour contrebalancer un tant soit peu la subjectivité qui inspire telle alliance et détourne de telle autre, des démarches rationnelles comme la cartographie territoriale, consistant à identifier les relais effectifs et potentiels, l'analyse fonctionnelle, qui s'attache à repérer les lacunes et les redondances, la programmation temporelle, qui hiérarchise les objectifs à atteindre sur plusieurs années, sont recommandées.

b) L'improbable fusion

Les différentes disciplines du spectacle possèdent chacune leur centre de ressources. La Cité de la musique et le Centre national de la danse ont acquis un statut durable d'établissement public, des bâtiments aussi coûteux que spacieux et fonctionnels, un budget conséquent et des effectifs importants : vu que ces moyens leur permettent de satisfaire la demande d'un public exigeant, ils interdisent aussi toute tentative de retour en arrière ou de tournant stratégique à court ou moyen terme. La musique d'une part, la danse d'autre part disposent chacune, à brève distance sur les rives d'un canal, d'un organisme qui leur est entièrement voué : c'est un fait acquis.

L'esprit d'autonomie qui souffle chez Information et ressources pour les musiques actuelles (IRMA) a donné jusqu'à présent d'heureux résultats, en particulier un taux de recettes propres qui susciterait la jalousie d'autres entités, si elles ne se savaient adossées à des secteurs plus artisanaux et sises sur des marchés plus restreints. Les musiques savantes étant traitées pour la plupart dans des centres spécialisés, dont la puissante Cité, on voit mal pourquoi l'IRMA irait seul jeter sa compétence dans les musiques amplifiées dans une corbeille commune au théâtre et au cirque. Le volontarisme de l'association HorsLesMurs dans le domaine des arts de la rue et des arts de la piste a beaucoup contribué à leur visibilité (et à la sienne) dans le paysage culturel. Le moment de la fondre dans un complexe dominé par des disciplines plus conformes aux conventions serait bien mal choisi, en plein « Temps des arts de la rue », alors que les professions concernées sont loin d'avoir achevé leur structuration.

Le bilan en demi-teinte du Centre national du théâtre, dont les prestations s'avèrent appréciées pour peu qu'elles soient connues des intéressés, justifie sans doute des modifications de trajectoire. On a vu qu'il doit se structurer davantage pour mieux développer ses partenariats. De là à décréter la fin de l'expérience pour absorber ses compétences, ses outils et ses crédits dans un vaste ensemble, il y a un saut qu'il serait risqué d'exécuter. Des principales formes d'expression, l'art dramatique devrait-il être le seul à se passer d'un instrument à sa dévotion ? Juge-t-on les relations entre les institutions théâtrales si intenses et si fluides qu'elles n'auraient besoin d'aucun catalyseur ? Quand à marier le CNT avec un autre organisme de son domaine, ce serait mal connaître l'histoire de la décentralisation dramatique et de l'action culturelle que d'en attendre la solution de ses difficultés.

La rigueur budgétaire est de mise en toutes saisons. Cela ne suffit pas à plaider dans la circonstance en faveur d'un organisme unique. Sa constitution ne manquerait pas de causer de longs détours et d'inutiles conflits, et d'entraîner dans les premières années davantage de débours que de gains. Il n'est pas démontré, loin de là, que des économies d'échelle puissent être réalisées par une fusion. Celle-ci entraînerait sans doute d'importants dégâts humains, certainement un gâchis en termes d'équipements et de matériels, peut-être le mécontentement des usagers. En gagnant de la surface dans le champ artistique, un centre de ressources intégré

ne tarderait pas à prendre du poids budgétaire et peut-être un peu d'embonpoint bureaucratique. La distance par rapport aux préoccupations spécifiques des artistes et des interprètes de chaque discipline se paierait alors d'un manque de pertinence et de dynamisme, de souplesse et d'efficacité.

La seule dépense qu'il semble possible de réduire en cas de fusion concerne les loyers. Le ministère pourrait en effet appliquer à ces pôles externes le raisonnement auquel il a soumis ses services centraux. Un regroupement géographique qui respecterait l'identité et l'autonomie de plusieurs centres serait source d'économie si les nouveaux espaces appartiennent à l'Etat – et à condition que ce dernier se contente de réclamer à ses hôtes le paiement des charges. Encore faut-il identifier des volumes adaptés et désigner les candidats au voisinage. Dans la capitale, seul le site de la Villette, à condition de ne pas le saturer au détriment des espaces verts, promet un climat de partenariat et un degré de synergie qui pourrait emporter les réticences. Le sud-est de Paris, à proximité de la Bibliothèque nationale de France et du campus universitaire en train de surgir sur la zone d'aménagement concerté (ZAC) Rive gauche, offre peut-être d'autres opportunités qui n'ont pas été envisagées.

Par respect des institutions nationales ou par goût des inaugurations parisiennes, il est bien sûr tentant de suggérer au ministre un schéma qui opérerait par exemple la jonction entre les missions du CNT et les services d'Aux Nouvelles Ecritures théâtrales, sachant que la synthèse serait moins viable entre les savoirs de la Société d'histoire du théâtre et les talents de Théâtre Ouvert. Certains verraient bien une telle maison pourvue d'une salle en ordre de marche, avec des capacités toutefois limitées à l'accueil ou à la production de petites formes, surtout des lectures, des projections et des mises en espace. La question du rayonnement leur semble aller de soi, dès lors que l'institution porterait un label national. Ils estiment que la rencontre entre les partenaires du théâtre public et même privé s'y effectuerait plus à l'aise que jadis. Rares sont les modèles cités, mais quelques sources d'inspiration existent en France : le nouveau siège de la Cinémathèque à Bercy, la Cité de l'architecture et du patrimoine à Chaillot et bien sûr la Cité de la musique à la Villette et le Centre national de la danse à Pantin font référence. A l'étranger, des Instituts de théâtre comme celui de Barcelone servent d'exemples, bien qu'ils s'appuient d'abord sur une école supérieure d'art dramatique et de danse.

Ce rapport propose d'autres voies. Il prône des rapprochements entre les protagonistes de la vie théâtrale au niveau national, de préférence à leur fusion ou à la création d'institutions supplémentaires. Prenant acte de presque cinquante ans de décentralisation théâtrale, il souhaite le renforcement d'un pôle de documentation, de formation, de recherche, de rencontres et d'expositions entre les partenaires avignonnais. Il plaide pour des politiques publiques de longue haleine pour soutenir l'initiation à l'art dramatique en milieu scolaire, accompagner le développement des études théâtrales à l'université, étoffer les ressources en ouvrages d'art dramatique des bibliothèques municipales et académiques, garantir la sauvegarde du patrimoine des arts de la scène, encourager la captation et la diffusion des spectacles, favoriser les efforts d'ouverture au public dans la plupart des théâtres subventionnés. Il souhaite la régénération du CNT dans un rôle de tête de réseau vis-à-vis des promoteurs et des relais de tels programmes. La fondation d'une « Maison du théâtre » à sa place, voire à ses côtés, ne sonnerait pas nécessairement l'heure de cette conversion. Loin de stimuler les énergies du ministère et de ses interlocuteurs, nous craignons qu'elle serve de motif pour figer de nouveaux crédits de fonctionnement ou de caution pour différer des solutions plus dynamiques.

Il faut admettre que d'importantes fonctions sont parfois négligées par chacun des CR-SV, tandis que des tâches fastidieuses sont souvent réalisées en parallèle. La mutualisation a donc de beaux jours devant elle, pour peu que leurs directeurs s'y prêtent et que le ministère l'encourage.

c) Les exigences de la mutualisation

A quoi ressemblerait un centre polyvalent ? Partant de cette question naïve, il est possible de discerner ce que les centres existants peuvent inventer en commun, sans renoncer aux avantages de leur situation, à l'indépendance de leurs instances ni à l'originalité de leurs disciplines favorites.

Les musiciens et leurs auditeurs attendent d'un pôle de ressources qu'il leur apporte tout ce qui précède ou prolonge l'écoute. Ils ont besoin d'avoir accès aux écoles et aux stages, aux partitions et aux instruments, aux textes et aux documents, aux informations et aux analyses. Quand ils ne cherchent pas des mécènes, des producteurs, des plateaux, des publics, les gens de théâtre sont en quête d'auteurs, bien sûr, et d'espaces, de rencontres, d'opportunités, de témoignages, de conseils. Les artistes et interprètes des autres disciplines, tout comme les administrateurs et les techniciens, réclament des références et des compétences, des adresses et des chiffres, des enregistrements et des illustrations, des données et des idées. En sus de ces demandes d'une infinie variété, tous souhaitent trouver ce qu'aucun service spécialisé ne saurait proposer à lui seul: des correspondances entre ces connaissances en tous genres, des échanges entre les sites et les stades de la vie artistique, des communications entre les professions et les disciplines.

Sans forcer le trait, on pourrait dire que le centre parfait ne se contenterait pas de livrer des sources et de fournir des ressources. Il reconstituerait dans ses murs les multiples manifestations de l'œuvre : à son état de projet, sous sa forme de texte ou de maquette, portant les marques de l'incarnation par l'auteur, le compositeur, le chef d'orchestre, le chorégraphe, le metteur en scène ou le directeur de piste, sous son aspect juridique et son enveloppe économique, avec son attirail de technique, dans sa répétition souhaitable et sa reproduction possible, accompagnée par la généalogie de ses inspirations et le cortège de ses imitations. Bref, le palais idéal du spectacle et de la musique, tel que son portrait ressort de la somme des critiques adressées aux CR-SV réels, ressemble à la fois à un cabinet d'étude et à un atelier de conception, à un lieu de travail, un centre culturel, une bibliothèque, un musée, une agence de communication et une officine de consultants. Combinant les services et les événements, son ordinaire tiendrait autant du festival que du colloque permanent, de la centrale informatique que du salon professionnel, de l'office de l'emploi que de l'institut de formation. Et il faudrait en outre que cet hybride se fasse pluridisciplinaire ! Autant dire : une chimère.

Un exemple suffira pour montrer la vanité de l'idée de centre intégré, avant de dessiner un modèle moins inaccessible. Tentons d'imaginer l'équipement muséographique qui exhiberait à la fois la mémoire du théâtre et son actualité. On entrevoit aussitôt les difficultés de l'entreprise : il faudrait rassembler des pièces et des images éparpillées, soigner des objets que tout oppose par la nature, la taille ou le support, élaborer un programme de rétrospectives et de reconstitutions historiques, tout en prévoyant des expositions et des animations sur le présent de l'art dramatique. La difficulté d'inscrire une telle synthèse dans un site permanent ne proscrit aucunement les dispositifs partiels et les manifestations ponctuelles. Les CR-SV peuvent-ils, doivent-ils monter des expositions ? Celles qui font les beaux jours de la Cité de la musique et depuis peu du CND, à une échelle plus réduite, puisent aux collections et fonds de ces établissements, dont le premier comprend l'un des principaux musées d'instruments du monde. La BNF à Paris, la Maison Jean-Vilar à Avignon en produisent à partir de leurs propres réserves, mais aussi en attirant des prêts et en suscitant des partenariats. La Bibliothèque-musée de l'Opéra, plus que celle de la Comédie-Française, logée dans un espace exigu, parvient à articuler la consultation de ses fonds avec des installations temporaires. A Moulins, le Centre national du costume de spectacle devra inventer le moyen d'insuffler un minimum de théâtralité aux tenues présentées. A l'inverse, il va de soi que les pôles démunis de trésors patrimoniaux sont exemptés du souci de les valoriser. La réalisation d'une exposition ne leur est pas interdite pour autant, à condition qu'elle ne nuise pas au

financement de leurs activités régulières, d'une part, et qu'elle vise à mobiliser des institutions de conservation, d'autre part. De plusieurs foyers on observe les arts de la représentation sans vraiment croiser les regards : la bibliothèque, le musée, l'université, la presse, l'organisme de création et le lieu de réception. Plutôt que de rêver un grand édifice hanté par les fantômes de l'opéra, du théâtre et du concert, il faut donc esquisser des coopérations entre les quatre catégories d'opérateurs susceptibles de faire vivre les mémoires de la scène, de l'auditorium ou de la piste : les institutions patrimoniales, les structures de production et de diffusion, les centres de recherche et les établissements d'enseignement, les pôles de ressources.

Ce qui vient d'être dit du patrimoine s'applique à d'autres thèmes dont l'analyse a révélé l'importance pour l'avenir du secteur. Il ne s'agit pas de rassembler toutes ces fonctions dans une institution aussi lourde que coûteuse, et toujours parisienne par surcroît, mais de mieux les identifier, de repérer les services ou les organismes qui les assument, de les mettre en mouvement à travers des projets et d'établir des liaisons entre elles dans un réseau national et international. Ample programme ? C'est pourquoi il convient de distinguer les travaux dont l'avancement exige l'engagement de l'Etat et ceux dont le succès dépend de l'implication des opérateurs. L'édification d'un appareil statistique fiable, la conciliation du code de la propriété intellectuelle avec les besoins de la consultation et de la communication, le renforcement et le renouveau du droit à la formation relèvent d'une coordination au sommet du ministère, tandis que l'accès du grand public à l'information, le développement du conseil aux compagnies, l'intensification des échanges entre disciplines et la contribution au débat entre les professionnels procèdent de l'initiative des structures sous tutelle.

d) Les chantiers du ministre

L'objectif le plus ambitieux retenu pour l'action mutuelle entre les CR-SV et leurs partenaires, à commencer par les bibliothèques et les musées dotés de collections touchant à la musique et au spectacle, a trait au lancement d'un inventaire du patrimoine immatériel sous toutes ses formes (manuscrits, ouvrages, dessins, maquettes, notes de cours et de répétitions, correspondances, affiches, brochures, costumes, accessoires, éléments de décor, enregistrements, captations…). Cette tâche passe par la poursuite du catalogage raisonné du répertoire ancien et contemporain, tant musical, lyrique et choral, que pour le théâtre et les autres arts scéniques, qui appelle également la participation de nombreux pôles documentaires. La recherche gagnera beaucoup à un tel recensement. Elle y contribuera aussi, à travers des travaux de doctorants, des projets de laboratoires, des échanges internationaux entre universités, avec – il faut le souhaiter - l'appui du Centre national de la recherche scientifique (CNRS) et de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA). Plusieurs mesures sont par ailleurs requises pour enrichir la mémoire des générations actuelles, ainsi que des suivantes. La Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS) et la Direction des archives de France (DAF) rappelleront leurs obligations de sauvegarde aux détenteurs d'archives publiques et les possibilités de dépôt aux propriétaires de collections privées. La Direction du livre et de la lecture (DLL), la Direction des musées de France (DMF), la Délégation aux arts plastiques (DAP) et le Centre national de la cinématographie (CNC) demanderont aux conservateurs des établissements sous leur tutelle d'accorder une attention plus soutenue aux œuvres qui témoignent du commerce de la littérature, de la peinture, de la sculpture et du cinéma avec la musique et les arts du spectacle. Des solutions de captation doivent être envisagées d'un commun accord entre les CR-SV et les principales maisons de création théâtrale, musicale, lyrique et chorégraphique (y compris les grands festivals) en sorte d'obtenir le concours des entreprises publiques et privées ayant compétence dans le domaine audiovisuel. Pour en finir avec le chapitre patrimonial, la numérisation des fonds demande aussi bien la mise au point d'un programme national que la mobilisation des établissements de conservation et des centres de ressources.

L'effort de reconstruction d'un appareil statistique requiert de même la coalition de nombreuses forces. La mobilisation de toute une chaîne du chiffre semble préférable à la construction d'un office central ou l'installation d'un observatoire extérieur au champ des opérations. En plus des CR-SV, dont l'expertise est indispensable à la définition des critères de mesure, des documents de saisie, des circuits de collecte, des méthodes de traitement et des modes de diffusion, le rôle des organismes sociaux se révèle déterminant. Le fait que les syndicats et les organisations patronales en assument la gestion paritaire n'empêche nullement l'Etat d'imposer la transparence des comptes et la compatibilité des calculs, afin que l'ensemble de la profession dispose de données vérifiées et recoupées. Une semblable exigence devrait guider le ministère dans ses rapports avec les sociétés de perception et de répartition de droits (SPRD), qui manient des informations de première importance sur l'activité artistique, mais aussi économique du secteur. A tous, les services centraux et déconcentrés pourront donner l'exemple d'une rationalisation dans l'enregistrement, la circulation et l'exploitation des données qui relèvent d'eux. Enfin la DMDTS serait inspirée dans ces tâches de s'assurer le concours des divers organismes qui se sont déjà fait une spécialité de la statistique et de l'observation, de la veille et de l'analyse, qu'ils travaillent sur une base territoriale au sein du réseau musique et danse (RMD), à l'échelle nationale comme l'Office national de diffusion artistique (ONDA), ou même de façon transversale, tel l'Institut national de la statistique et des études économiques (INSEE).

La question toujours plus cruciale et conflictuelle du droit de la propriété intellectuelle n'appelle pas davantage que les deux précédentes une réponse unique. Si la fondation d'une agence du droit de l'auteur et de l'interprète paraît utile, c'est seulement pour appuyer les actions d'une série d'entités parmi lesquelles prennent rang les CR-SV. Il s'agit en premier lieu d'élaborer une information claire et pertinente à l'intention des professionnels, mais aussi du grand public désireux de ménager un accès aux arts qui soit à la fois large, libre et licite. Il s'agit en second lieu de servir d'intermédiaire entre les sociétés civiles et les ayants droit, d'une part, les bibliothèques, les centres de documentation, les institutions d'enseignement et de recherche et les éditeurs du secteur public, d'autre part, afin que la juste rémunération des auteurs et des interprètes entrave le moins possible le droit d'informer, de consulter, d'étudier les œuvres.

Le développement de la formation continue, qui s'impose comme un atout maître pour une politique de l'emploi dans le spectacle vivant, appelle de la part des CR-SV la faculté de concilier leur appartenance à un champ artistique et leur solidarité avec d'autres prestataires de services. En vérité, la mobilisation des forces du secteur devra procéder sur trois plans : dans chaque discipline, puisque c'est là que les demandes de qualification surgissent et que l'offre de compétences s'exprime ; à l'échelon régional, car l'Etat et les collectivités en ont fait leur cadre de partenariat pour l'éducation permanente ; au niveau sectoriel enfin, parce que le service public de l'emploi, les organismes sociaux, les instances paritaires sont saisis du dossier. Amélioration de l'enseignement initial dans chaque domaine artistique, technique ou administratif, homologation des diplômes et reconnaissance mutuelle des titres en Europe, essor des dispositifs d'insertion professionnelle en France, diversification et hiérarchisation des catalogues de stages, pleine application du droit à la formation pour les salariés, les allocataires et les chômeurs, accès élargi de tous à la validation des acquis de l'expérience (VAE), multiplication des perspectives de reconversion pour les interprètes à l'issue de leur carrière sur le plateau ou en piste… autant de sujets qui méritent une collaboration de longue haleine entre les centres de ressources.

Patrimoine, droit d'auteur, statistiques, formation continue : l'impulsion ministérielle n'en est pas moins indispensable dans ces quatre domaines. Il appartient au ministre de fixer un cap, d'indiquer les échéances et de dégager des crédits. Quant à l'administration centrale, elle devra concevoir les méthodes en concertation avec les organismes concernés, les DRAC étant

mises à contribution pour progresser sur ces quatre fronts.

e) Des responsabilités directoriales

Les autres dossiers de la coopération se trouvent déjà entre les mains des directeurs de centres de ressources. Ils ont notamment pour objet l'accès du grand public à l'information, l'accompagnement des équipes artistiques, l'essor des échanges interdisciplinaires, la participation aux débats de la profession.

L'information est le nerf de toutes les entreprises de ressources. Il serait paradoxal que les CR-SV négligent ce terrain naturel de collaboration pour mieux se consacrer à leurs initiatives spécifiques et à leurs activités mutualisées. Beaucoup de charges qui leur échoient en matière de documentation peuvent être assurées en commun, qu'il s'agisse de l'élaboration de bibliographies ou de notices juridiques, de guides pour la gestion des entreprises de spectacle ou d'annuaires de contacts professionnels, du dépouillement de périodiques ou du regroupement des services en ligne. Chaque progrès que les responsables de CR-SV accompliront dans ce type de partenariat les rendra plus disponibles pour de nouveaux projets. Et le public, à qui leurs efforts sont dédiés, comme le sont les pièces des artistes qu'ils contribuent à rendre possibles et visibles, tirera avantage de toute économie de moyens qui se soldera par un gain d'efficacité.

Si l'offre d'information gagne en cohérence et en coordination, la demande ne cessera pas pour autant d'affluer de façon erratique et imprévisible. C'est pourquoi il est préférable dans un premier temps d'inciter chaque pôle documentaire à exercer lui-même la mission de premier secours et de redistribution. Il revient aux principaux centre de ressources, ceux qui font office de têtes de réseau, de les y aider en leur fournissant une panoplie d'instruments d'un usage simple et rapide. Dans une étape ultérieure de la mutualisation, il ne sera pas interdit d'imaginer pour le prime accueil des professionnels et des amateurs un pôle d'orientation unifié, consultable à distance par téléphone, courrier ou courriel, capable de fournir à la demande et sans délai un renseignement importé des CR-SV, d'autres centres documentaires, des services ministériels, des CID ou du RMD, ainsi que des bases de données auxquels il resterait raccordé en permanence par Intranet et sur Internet. Un tel pivot, mieux doté en personnel et plus solidement outillé que le Point Culture installé au rez-de-chaussée du siège ministériel de la rue Saint-Honoré, compléterait de manière physique le rôle que remplissent les portails dans l'univers virtuel de la toile. Sans attendre ce stade, il faut assurer la participation des services documentaires du ministère à une meilleure coordination de l'information.

Parmi les multiples fonctions assurées par les CR-SV, il convient qu'ils s'attachent particulièrement à la délivrance de conseils aux équipes artistiques. Les formations musicales ou lyriques, les compagnies de danse, de théâtre, de marionnettes, de cirque, d'arts de la rue portent avec elles bien plus que les espoirs de la génération montante, ce qui justifierait déjà des soins très attentifs. Dans une France dont les maisons de spectacle et de concert sont – à de rares exceptions près – dépourvues de « masses artistiques permanentes », la majeure part de la création émane d'elles. Le fait qu'elles se présentent elles-mêmes comme des enveloppes quasiment vides, prêtes à s'emplir des désirs d'un directeur musical, d'un metteur en scène ou d'un chorégraphe, sinon comme des ensembles à géométrie variable, auxquels les interprètes et les techniciens s'incluent au gré des avancées d'un projet, ne change rien à l'affaire, bien au contraire. La consistance qu'elles prendront et même, en définitive, leur existence à long terme dépendent de la qualité d'accueil et d'accompagnement qui leur sera offerte. Une minorité d'équipes seulement dispose des compétences d'un administrateur, même à temps partiel, alors que les établissements culturels comptent à cet égard sur des collaborateurs qualifiés.

C'est pourquoi il s'agit pour les centres de ressources de combiner deux types de services

à l’intention des artistes œuvrant à titre individuel ou collectif. Sur l’un des versants, il faut leur fournir une vision réaliste du milieu dans lequel ils évoluent. La quête de subventions, l'approche des coproducteurs, la prospection auprès des programmateurs, la recherche de partenaires territoriaux supposent une analyse en finesse de la démarche esthétique, des besoins matériels, des possibilités concrètes de chaque compagnie. Sous ce jour, la spécialisation des CR-SV donne des garanties de pertinence et de précision. Sur l’autre versant, il faut leur procurer des connaissances adaptées sur les problèmes administratifs qu’ils rencontrent. Les questions d’ordre juridique, fiscal, financier ou social, les contraintes touchant à la technique ou à la sécurité, la paye, la gestion et la comptabilité requièrent une batterie d’instruments documentaires et de supports pédagogiques. Dans cette optique, la mutualisation est de mise entre les CR-SV et leurs partenaires.

Il reste à souligner un dernier argument qui plaide en faveur d’une coopération étroite et durable des différents centres de ressources consacrés aux arts de la scène. L’interdisciplinarité qui conquiert tant de plateaux et contamine tant d’œuvres ne serait-elle qu’un phénomène de saison dans la longue vie des arts et des styles ? C’est difficile à croire, à voir le succès des festivals qui la pratiquent et la vitalité des compagnies qui se passionnent pour le métissage des genres. Certains la nomment plutôt transdisciplinarité, d’aucuns en font une manifestation d’indiscipline, en général pour s’en féliciter. Quel avenir que l’on prédise à ces alliages de talents et mélanges de formes, ils ont déjà pour vertu de tracer des voies d’écriture originale et des sentiers de traverse pour l’interprétation. Les CR-SV ne peuvent concéder à un seul d’entre eux, fût-il spécialisé dans la transgression des spécialités, le soin d’accompagner des projets qui proviennent souvent de leur propre champ disciplinaire, et de suivre une réflexion qui anime les établissements d’enseignement et les laboratoires de la critique. Le commerce entre eux a pour fonction de décloisonner leurs circuits d’information et de dégripper le mode de raisonnement de leurs habitués.

Quels que soient leur statut et le périmètre de leurs missions, les centres de ressources sont tributaires de la notion de service public. Dans leur cas particulier, le principe de l’intérêt général se décline au bénéfice de chaque catégorie d’acteurs de la branche, mais aussi au profit l’ensemble de la discipline. Dans le langage du XIXe siècle ont eût dit qu’il leur appartient de travailler au progrès de l’art. Ils ne sauraient confondre cette exigence ni avec l’illustration d’un genre, ni avec la défense d’une corporation, exercices certes honorables mais qui incombent à des associations de passionnés pour le premier, à des syndicats ou des chambres de métier pour le second. Leur vocation doit les inciter à venir en aide aussi bien aux auteurs et aux compositeurs, aux concepteurs et aux régisseurs, aux interprètes et aux techniciens, aux enseignants et aux chercheurs, aux praticiens débutants ou confirmés, aux spectateurs assidus ou occasionnels, sans respect excessif pour les styles en vogue, les réputations faites et les situations établies. La neutralité à l’égard des intérêts des individus et des groupes n’implique pas la quête d’un illusoire point d’équilibre entre les diverses parties, car en fait de juste milieu, l’affirmation d’un consensus esthétique, économique et politique équivaudrait à figer les rapports de forces entre elles. L’égalité de considération due à chaque point de vue – du moins à ceux qui respectent les opinions divergentes – sera par conséquent mise à l’épreuve par la confrontation entre les professionnels, ainsi que dans leur dialogue avec les enseignants, les étudiants, les amateurs, les spectateurs. Les colloques, les forums, les séminaires qu’organisent les CR-SV s’y prêtent, et s’y prêtent même davantage quand ils les suscitent ensemble. Les professions du spectacle ont coutume de débattre, qu’on les y invite ou non. Le caractère plus ou moins constructif de ces discussions dépend de la qualité de leur animation. En préparant des réunions conjointes sur la base d’une information irréprochable, en assurant de concert une présence active et réactive dans les festivals et les salons, les personnels des centres de ressources y concourront.

f) Le regard des professionnels

Les responsables des principaux CR-SV se réunissent de temps à autre pour planifier des séances d'information communes. Il s'agit d'élargir progressivement la sphère de collaboration autour de ce noyau. A cette fin les directions concernées doivent bâtir une instance de concertation et la munir d'un programme de travail assorti d'un calendrier, dont le ministère sera amené à valider les priorités.

Les perspectives tracées ici paraîtront parfois hors d'atteinte. L'important est que l'esprit de coopération l'emporte sur les réflexes d'autodéfense. Les structures de ressources ne s'adonnent pas tant à ces derniers dans le souci de consolider leur situation, leur budget ou la position de leurs cadres, que dans le but de soutenir les intérêts d'une discipline et de marquer leur solidarité avec un milieu professionnel. Il faut donc que les gens du métier fassent eux-mêmes preuve de curiosité. Il est temps qu'ils s'emparent des affaires de documentation, d'information et de conseil, comme ils l'ont déjà fait des problèmes d'emploi, de formation, d'allocation, de rémunération, de subventions. Le regard exigeant qu'ils portent sur les centres de ressources, les demandes pressantes qu'ils leur adressent, l'appréciation sincère qu'ils émettent vis-à-vis de leurs services, les réactions spontanées qu'ils expriment face à leurs initiatives favoriseront un meilleur partage de la connaissance sur les arts vivants. Il y va de leur propre intérêt, mais ausssi de celui des auditeurs et des spectateurs.

Cela imposait de porter publiquement ces questions sur la scène.

Emmanuel Wallon, juin 2005.

RÉSUMÉ

Tome premier
L’ÉVENTAIL DES MISSIONS

Avertissement : Raisons et usages d’une étude

Suite à une commande ministérielle, deux ans d’étude furent employés à dresser un inventaire presque exhaustif des centres et pôles de ressources du spectacle vivant, décrire les prestations des plus importants d’entre eux, analyser les relations qu’ils entretiennent avec leur environnement, avancer des préconisations pour renforcer les services qu’ils apportent en termes de documentation, d’information et de conseil. De ces investigations sont sortis un rapport en deux tomes, une base de données, un répertoire et des annexes bibliographiques, conçus pour permettre l’édition d’un guide pratique et d’un site Internet d’actualisation aisée.

Introduction : Les étais de l’éphémère

De gestation difficile, de substance évanescente, de mémoire incertaine, la représentation demande à être entourée de soins délicats. Les auteurs et les compositeurs, les chorégraphes et les metteurs en scène, les collectifs de la piste ou des rues recherchent des repères dans un parcours plein d’aléas. Débutants ou chevronnés, les interprètes ont besoin qu’on leur indique les chemins qui mènent de l’initiation à l’épanouissement, de l’esquisse à la réalisation, de la maquette à la tournée. Des spectateurs souhaitent préparer cette rencontre avec les œuvres et ceux qui les portent, sinon en prolonger les effets. Sur un marché concurrentiel – fût-il protégé et régulé par la puissance publique - où l’accès aux financements et aux subventions, aux plateaux et aux salles, ou encore aux places et aux postes, dépend non seulement du talent mais aussi de la maîtrise du renseignement et de l’entretien de relations, la libre disposition de l’information est pour tous un atout décisif.

Des organismes spécialisés ont émergé, puis ont grandi avec l’aide du ministère de la Culture et de la Communication (MCC) pour livrer des sources de connaissance et fournir des ressources immatérielles au service de ces différentes catégories d’acteurs. Répondant à une réelle attente, leur succès a suscité un essaim d’initiatives, tant disciplinaires que fonctionnelles, d’ambition régionale, nationale ou européenne, au point que les intéressés peinent parfois à s’y orienter. Il faut désormais clarifier cette offre, identifier ses points forts, simplifier ses circuits, structurer ses réseaux, tout en remédiant à ses faiblesses. Dans cet effort, quelques centres de ressources du spectacle vivant (CR-SV) sont appelés à jouer un rôle de premier plan. C’est particulièrement vrai pour cinq d’entre eux, deux établissement publics (Cité de la musique et Centre national de la danse) et trois associations (Information et ressources pour les musiques actuelles, Centre national du théâtre, HorsLesMurs) qui ont déjà établis entre eux certains rapports de coopération.

Les missions remplies par les CR-SV se rapprochent et même se recoupent en maints points. Les problèmes qu’ils doivent résoudre dans la collecte des données les rapprochent, de même que les méthodes auxquelles ils ont recours pour les traiter et les diffuser.

I. L’offre de ressources

Remonter aux origines des centres de ressources, c’est déjà comprendre les motivations qui les inspirent et comparer les logiques qui les animent, selon qu’ils émanent d’une initiative professionnelle ou procèdent d’un projet ministériel. Le panorama de leurs activités conduit à un premier examen critique des acquis et des lacunes, des incohérences et des redondances éventuelles entre leurs missions et leurs réalisations.

II. La demande de savoirs et de services

Les propositions des centres ne peuvent s'apprécier qu'au regard des nécessités et des aspirations des gens de métier, dont ils guident les premiers pas et accompagnent les projets. L'analyse de leurs publics révèle que les artistes, administrateurs et techniciens confirmés les sollicitent moins que les élèves, les étudiants, les chercheurs, les amateurs, et surtout les jeunes professionnels en phase d'insertion, sans oublier leurs collègues moins jeunes en cours de reconversion.

III. Les performances et les carences

Les CR-SV déploient une belle variété de prestations. Une documentation plus ou moins étoffée en constitue généralement le socle sur lequel s'appuient les autres activités. L'élaboration et la diffusion d'informations courantes, la publication de guides et de mémentos sur papier, l'édition de revues et d'ouvrages, parfois de disques ou de cédéroms, l'animation d'un site Internet avec ses bases de données en ligne puisent dans leurs fonds, alimentés par des enquêtes régulières auprès des établissements et des compagnies. Plusieurs centres assument en outre des missions d'archivage et de conservation qui leur permettent de contribuer à des expositions publiques ou à des parutions savantes. Presque tous suscitent des rencontres professionnelles, des colloques, des séminaires. Le conseil appliqué aux structures et à leurs agents touche, selon les cas, aux aspects administratifs et financiers, aux problèmes techniques et scénographiques, voire directement aux questions pédagogiques, artistiques et culturelles. Le rôle des centres s'affirme depuis quelques années dans le domaine de la formation continue, à travers l'organisation de sessions brèves ou longues, mais aussi des bilans de compétences individualisés. La gamme des autres services, notamment des facilités logistiques proposées aux compagnies, varie en fonction des moyens matériels et humains dont dispose l'organisme. Le prêt de locaux et l'assistance bureautique font partie des services très sollicités par les associations professionnelles et les collectifs de production. En revanche la conduite d'études de préconisation ou de faisabilité relève plutôt d'une autre famille d'intervenants : les agences d'assistance à la gestion des entreprises culturelles (AGEC).

IV. Les perspectives de coopération

Sans renoncer à leur inscription dans un champ disciplinaire bien défini, les responsables des CR-SV ont l'embarras du choix quant aux problématiques que l'intérêt commande d'aborder de concert. Ils peuvent d'abord confronter les méthodes qu'ils emploient pour connaître leurs publics et pour les élargir à de nouvelles catégories d'acteurs. Ils doivent coopérer afin de mieux orienter les demandeurs entre eux, mais aussi pour les diriger vers des partenaires tels que les bibliothèques spécialisées, les administrations publiques, les organismes sociaux, les prestataires de formations ou de services. L'élaboration des supports d'information et des produits documentaires exigerait une collaboration accrue entre eux, et même la réalisation en commun de certaines tâches, car la juxtaposition d'offres similaires rendent les carences moins justifiables. La mutualisation favoriserait en outre une présence plus constante auprès des professionnels, par le biais de rencontres nationales sur des thèmes arrêtés ensemble, de réunions régionales préparées avec des partenaires locaux, de permanences dans les festivals et les salons. Soulagé de certaines contraintes grâce à la contribution d'autres opérateurs comme les services documentaires du ministère ou des sociétés de perception et de répartition de droits (SPRD), chaque centre pourrait mieux se consacrer à la coordination de ses propres réseaux.

Les cinq autres chantiers qui attendent ces dispensateurs de ressources supposent l'encouragement, sinon l'encadrement de l'Etat.

a) La construction d'un appareil statistique à la dimension des enjeux économiques et sociaux du secteur est sans doute le dossier prioritaire. L'implication des administrations

centrales du ministère, des offices nationaux d'études économiques, du service public de l'emploi, des partenaires patronaux et syndicaux, des directions régionales des affaires culturelles (DRAC), de l'Office national de diffusion artistique (ONDA), ainsi que du Réseau musique et danse (RMD) coordonné par la Cité de la musique, s'avère indispensable pour dissiper les approximations et les suppositions dont les décideurs – mais aussi leurs contradicteurs - doivent souvent se contenter faute de chiffres crédibles. Ce système, car il ne s'agit ni de diligenter une simple enquête, ni d'édifier un observatoire de plus, prélèverait les données à la source, dans le courant même des actes qui les engendrent.

b) Une adaptation négociée du droit d'auteur – dans le respect du Code de la propriété intellectuelle et des directives européennes - aux impératifs de la pédagogie, de la formation permanente et de la recherche paraît également nécessaire devant le développement des techniques de consultation à distance et de communication en ligne. Tout en s'approchant du point d'équilibre entre les revendications des auteurs et les aspirations des lecteurs ou des internautes, les pouvoirs publics ont la responsabilité de faciliter le long et dispendieux travail d'identification des ayants droit auquel sont astreints les éditeurs, les documentalistes, les iconographes et illustrateurs sonores qui s'évertuent à réduire les inégalités d'accès aux savoirs relatifs aux œuvres de musique, de théâtre, de danse, d'opéra, de cirque, etc. Parmi les solutions pratiques envisagées, la création d'une agence du droit d'auteur ne semble pas superflue.

c) L'information du grand public motive déjà des projets ambitieux de transfert de textes, de sons et d'images via Intranet ou Internet. Il importe que les établissement d'enseignement initial et professionnel, tels que les écoles d'art et les conservatoires, mais aussi les lycées et les universités, puissent y être bientôt reliés par des canaux à haut débit, de même qu'un nombre significatif de médiathèques réparties sur tout le territoire. Multiplier en les renforçant les points d'information du public sur le spectacle vivant à travers les villes de France, en s'appuyant aux réseaux existants de la Culture, de l'Education nationale, de la Jeunesse et des Sports, ou encore des collectivités territoriales, représenterait pour la nation une dépense aussi efficace que limitée. De même il suffirait d'étoffer en ouvrages, périodiques, répertoires et cédéroms les rayons adéquats d'une cinquantaine de bibliothèques municipales et d'autant de bibliothèques universitaires, avec l'aide de la Direction du livre et de la lecture (DLL) et de son homologue auprès de la rue de Grenelle, pour mieux satisfaire les appétits de connaissance des praticiens et des passionnés de tous âges. Ces commandes arrondiraient quelque peu les comptes des éditeurs de partitions, de pièces de théâtre et de revues critiques dont l'opiniâtreté n'est pas encore assez récompensée ; ni les dramaturges, ni les compositeurs n'auraient à s'en plaindre.

d) L'inventaire des richesses patrimoniales du spectacle vivant, dispersées entre des musées, des bibliothèques, des archives et des institutions fort nombreuses requiert la mobilisation des CR-SV et de leurs partenaires sous l'impulsion de l'Etat, avec l'actif concours des collectivités territoriales et des équipes artistiques. Le but n'en est pas la connaissance pure, encore que celle-ci puisse beaucoup progresser dans une telle entreprise, mais une prise de conscience trop longtemps retardée au sujet des trésors bien concrets que traînent après elles les impalpables émotions du concert ou du spectacle. La cartographie des fonds et l'indexation des collections favoriseront de meilleurs réflexes en matière de conservation, de consultation et de transmission. En remédiant au risque d'effacement de leur mémoire, qu'elle soit déposée sur cire et sur bande magnétique, sur papier ou sur pellicule, sous forme d'objets ou de témoignages oraux, les arts de l'interprétation ne renonceront pas pour autant à la vivacité qui en fait le prix. Ils s'attacheront à coup sûr des spectateurs mieux instruits du passé et des praticiens plus conscients des défis du présent.

e) Du reste le droit à la formation "tout au long de la vie", d'après la formule consacrée par la loi, constitue l'autre enjeu que les CR-SV ont commencé à affronter. Les difficultés

d'apprentissage, d'insertion, de placement, d'entraînement, de perfectionnement, de reconversion que les gens du spectacle connaissent dans leur très large majorité durant tout le déroulement de leur carrière nécessitent en effet que leurs conseillers se penchent sur ce dossier aux côtés des responsables professionnels et des experts en qualifications. Leur expérience leur permet de désigner les besoins prioritaires d'un milieu artistique, administratif ou technique, mais aussi de pratiquer eux-mêmes l'ingénierie de formation, en s'adossant à des prestataires spécialisés pour dispenser les enseignements par la suite. Les partenaires sociaux, comme les ministères concernés et les conseils régionaux, sont sollicités pour tracer les schémas nationaux sans lesquels il sera ardu de lever les forces et les moyens nécessaires au plein exercice de ce droit.

Conclusion : Un essor concerté.

Il n'est pas difficile de tracer une voie médiane entre les tentations d'une centralisation excessive et d'un laisser faire impavide. Entre la construction d'une usine à données pluridisciplinaire et multifonctionnelle et la dispersion des informations entre des nuées de pôles ultra-spécialisés, la réalité a déjà tranché. Il s'agit de renforcer les échanges et de mutualiser des tâches d'intérêt général entre les CR-SV qui font référence dans leur discipline, en les encourageant à mieux structurer leurs réseaux de relais territoriaux, ainsi que les alliances qu'ils concluent avec leurs partenaires pour affronter des problématiques transversales. L'essor des ressources immatérielles doit aller de conserve avec le développement du spectacle vivant, l'augmentation du nombre de ceux qui en étudient les arts ou qui s'y initient, la croissance des effectifs de praticiens et de compagnies, l'élargissement des publics de tous âges et de tous milieux sociaux. Il appartient à l'Etat de donner des moyens à ce dispositif d'assistance aux professionnels, mais aussi de lui fixer des priorités et d'en vérifier les performances. Pour mettre en œuvre de tels programmes, le ministère de la Culture peut prêcher l'exemple en coordonnant mieux ses propres activités de documentation, d'information et de conseil. Il doit aussi s'appuyer sur une instance de coordination régulière entre les directions des CR-SV, qui travaillera à atteindre des objectifs dûment hiérarchisés.

Tome second
LA PALETTE DES COMPÉTENCES ET DES DISCIPLINES

Pour guider le public dans le panorama passablement accidenté des CR-SV, ceux-ci ont été répartis selon un double critère de disciplines et de fonctions. Il fallait tenir compte à la fois des compétences qu'ils déploient et des genres artistiques qu'ils traitent. Ce qu'un tel classement garde d'artificiel a été atténué par un système de renvois, afin que chacun soit repéré dans le réseau partenarial qui est le sien. Sans mentionner l'ensemble des bases et des fonds qu'il possède ni citer toutes les activités et les initiatives qu'il propose, l'examen de chaque organisme mêle les éléments descriptifs avec les appréciations subjectives et les suggestions du rapporteur. Du centre national au pôle local, les structures sont regroupées en trois catégories : généralistes, spécialistes, partenaires.

I. Les généralistes

Dans leur recherche de renseignements, les usagers ont d'abord affaire à des "généralistes", c'est-à-dire à des organismes dont les attributions dépassent les limites d'une discipline définie, et mêmes les frontières du spectacle vivant : les ministères et les offices qui en dépendent, des bibliothèques et des lieux de conservation du patrimoine.

Les ressources du spectacle se trouvent d'abord auprès des administrations qui ont charge de l'entretenir ou de l'encourager. Outre les subventions qu'il délivre, le ministère de la

Culture dispense des informations, des statistiques, des analyses et des conseils dont les professionnels ont besoin pour concevoir leurs projets, composer leurs dossiers, construire leurs carrières. La DMDTS dispose pour les éclairer d'une Mission de la communication, d'une Médiathèque et d'un Observatoire des politiques du spectacle vivant (OPSV), trois services dont les activités pourraient être mieux coordonnées avec celles des CR-SV. De leur côté, les Centres d'information et de documentation (CID) des directions régionales des affaires culturelles (DRAC), encore trop disparates de par leurs moyens et leurs performances, doivent mieux s'appuyer sur les agences et les associations mises en place par les départements et les régions. Le Département des études, de la prospective et des statistiques (DEP), les services juridiques de la Direction de l'administration générale (DAG) et les documentations des autres directions comme la Direction du livre et de la lecture (DLL) ou le Centre national de la cinématographie (CNC) contribuent pour les aspects qui les concernent à une connaissance à laquelle la bibliothèque du nouveau siège de l'administration centrale, rue Saint-Honoré, est censée fournir une plate-forme commune de consultation et de coordination.

Les sources de la musique, du chant, du théâtre, de la danse, des marionnettes, du cirque sont souvent concentrées au sein d'établissements à vocation universelle : il s'agit de bibliothèques, de musées, d'archives qui réservent une place aux arts de l'interprétation au côté des autres œuvres de l'esprit, qu'elles procèdent de l'imitation, de l'imagination, de l'administration, de l'industrie ou de la science. Les grandes institutions de lecture publique, au premier rang desquelles vient la Bibliothèque nationale de France (BNF), assument des responsabilités dans la construction, la conservation et la diffusion de ces savoirs. Il en va de même pour des musées dédiés à une période historique, une aire géographique ou un domaine de civilisation, tel que le Musée d'Orsay, le Musée Guimet ou le Musée national des arts et traditions populaires (MNATP). Un rôle particulier revient notamment à Radio-France et à l'Institut national de l'audiovisuel (INA), dont la mémoire enregistrée, en cours de numérisation, couvre des pans significatifs de l'histoire du spectacle, du music hall aux scènes dramatiques, en passant par les grandes enseignes de la piste. Les rapports entre ces institutions et les CR-SV ont gardé jusqu'à présent un caractère plutôt épisodique, tant divergent leurs procédés et leurs rythmes. Il importe de nouer des relations plus systématiques, afin que le passé des auteurs, des œuvres, des lieux, des pratiques et des politiques communique avec leur présent.

II. Les spécialistes

Les centres et pôles de ressources qui ont en charge l'actualité du spectacle sont ensuite abordés par familles disciplinaires. Ce découpage, qui fut longtemps celui des services du ministère et demeure aujourd'hui celui de la plupart des organisations de métier, parle au grand public qui continue de distinguer entre musique, art lyrique ou polyphonique, théâtre, danse traditionnelle, classique ou contemporaine, arts de la rue, cirque, marionnettes, mime ou conte. Il l'emporte donc sur d'autres clivages, comme l'appartenance au corps des auteurs, des régisseurs, des interprètes, des chercheurs ou des critiques, et résiste même à la séparation entre amateurs et professionnels. La puissance publique a sacrifié à cette vision en finançant des entités de statuts et de formats variés, au caractère assez marqué pour servir chacun d'axe à une aire disciplinaire. Leurs noms affichent clairement leurs préférences et leurs préoccupations : Cité de la musique, Information et ressources pour les musiques actuelles (IRMA), Centre national du théâtre (CNT), Centre national de la danse (CND), HorsLesMurs (HLM), Institut international de la marionnette (IIM)… Autour d'eux, un nombre plus ou moins conséquent d'associations complètent ou relaient leur action, soit dans une spécialité comme l'écriture, l'enseignement, la conservation, la recherche, ainsi qu'on l'observe pour l'art dramatique, soit encore dans une région particulière, comme cela se vérifie avec les centres de développement chorégraphiques, les pôles régionaux des arts du cirque ou les lieux

de fabrication pour les arts de la rue.

Les collectivités territoriales ont d'abord imité en la matière l'attitude de l'Etat, puis elles ont imaginé leurs propres instruments d'information et d'incitation. C'est pourquoi les offices et organismes qu'elles contrôlent figurent soit parmi les “spécialistes”, soit parmi les “partenaires”, suivant leur degré d'exclusivité. La vigoureuse révision que les genres autrefois jugés “mineurs” ont infligée aux hiérarchies académiques a paradoxalement entraîné la constitution de champs esthétiques et de branches professionnelles relativement homogènes, au sein desquels des centres de ressources exercent une influence structurante. Le Centre d'information du théâtre itinérant (CITI), Mondoral et ses trois composantes fondatrices pour les arts du récit, le modeste Centre national du mime (CNM) en sont des exemples. En règle générale l'interdisciplinarité, qui s'empare sans complexe d'un nombre croissant de plateaux et de manifestations, est donc prise en compte à partir de chacun de ces compartiments, de moins en moins étanches. L'introduction d'une catégorie mixte n'en a pas moins paru nécessaire pour appréhender des œuvres hybrides et des réalisations multimédia, qui intéressent elles aussi des organismes spécifiques comme Dédale.

Les discriminations entre les styles, que les spectateurs assidus et les praticiens amateurs ne sont pas les derniers à revendiquer, ont d'autant plus d'importance pour les services de la documentation, de l'information et du conseil (SDIC), qu'elles induisent souvent des pratiques fort éloignées, des audiences distantes les unes des autres, des modes très différents de collecte et de traitement des données. C'est le cas de manière évidente dans le domaine de la musique, au point qu'il a fallu le scinder en quatre pans : une catégorie “toutes les musiques” réunit autour de la Cité de la musique quelques généralistes de la spécialité, si l'on peut s'exprimer ainsi. Viennent ensuite les structures consacrées aux musiques dites classiques ou savantes (qui se partagent elles-mêmes entre les siècles du répertoire et l'âge contemporain). Les musiques dites actuelles, parfois baptisées “amplifiées” comme si la présence d'un microphone en révélait la nature, voient cohabiter auprès de l'IRMA et de ses multiples correspondants des expressions aussi diverses que le jazz, la chanson, le rock, le rap, la techno, etc. Les musiques traditionnelles, qu'elles émanent des régions de France ou du monde, puisent encore aux ressources de ce centre, mais elles s'appuient aussi sur des fédérations jouissant d'une bonne implantation.

III. Les partenaires

Les partenariats entre les têtes de réseaux (réelles ou proclamées) opérant par disciplines et par fonctions et d'autres entités autonomes sont évoqués dans chacun des chapitres, parfois pour en signaler les faiblesses, souvent pour en souligner les promesses. Mais un très grand nombre d'organismes exigeaient une visite à part.

Des relais d'information à l'intention des praticiens plus ou moins confirmés ont été bâtis à l'échelle des départements et des régions, mais aussi de l'ensemble de l'Union européenne. Le Réseau musique et danse (RMD), de plus en plus étendu au théâtre et autres spectacles, animé par l'Observatoire de la musique (auprès de la Cité de la musique), tente tant bien que mal de fédérer les bases de données d'échelon territorial, tandis que Relais Culture Europe (RCE) guide les porteurs de projets à l'échelle continentale. Plusieurs forums atteignent une dimension internationale, au risque de perdre en efficacité ce qu'ils gagnent en universalité.

Les sociétés de perception et de répartition de droits (SPRD), comme la SACEM pour les auteurs-compositeurs et la SACD chez les dramaturges, ou encore l'ADAMI et la SPEDIDAM pour les droits liés à la reproduction mécanique, ne se contentent pas de prélever et de distribuer des recettes sonnantes et trébuchantes. Leur mission dans la collecte et la diffusion de l'information pourrait être, si l'Etat les y incite, à la proportion de leur rôle économique. De même les chambres de type patronal et les syndicats de salariés ne sauraient se contenter d'interpeller le ministre et de négocier dans des instances paritaires. Il leur

appartient aussi de fournir à leurs affiliés, et si possible à tous ceux dont l'adhésion est sollicitée, un conseil individualisé, complémentaire de celui que peut procurer un centre de ressources d'intérêt général.

Conduit par l'Agence nationale pour l'emploi (ANPE), le service public du recrutement joue un rôle essentiel dans la vie des professionnels, en rapport avec l'Union nationale pour l'emploi dans l'industrie et le commerce (UNEDIC) qui coordonne le versement des allocations de chômage. Les principaux prestataires de formation continue comptent sur les financements de l'Association pour la formation dans les activités du spectacle (AFDAS), ou sur d'autres collecteurs de la taxe d'apprentissage, pour mettre en place leur offre de modules et de stages. Les agences d'aide à la gestion des entreprises culturelles (AGEC) conduisent des études pour les collectivités, fournissent des conseils aux professionnels, assurent des services aux compagnies, tels que la gestion de la billetterie ou de la paye.

A de belles exceptions près, les CR-SV se tiennent encore à distance respectueuse des universités, lesquelles tendent en retour à ignorer leurs compétences. Les rares laboratoires dédiés aux arts du spectacle, qu'ils soient ou non attachés au Centre national de la recherche scientifique (CNRS) peuvent pourtant établir entre ces deux univers les passerelles que les étudiants et les chercheurs seraient ravis d'emprunter pour acquérir - et produire - un savoir moins désincarné.

En vérité le monde du spectacle ne se borne pas à la rencontre d'interprètes et d'assistants. Il a besoin aussi de complices et de témoins. Les architectes et les scénographes, les acousticiens et les spécialistes de la lumière, les facteurs d'instruments, les fabricants de matériels, les prestataires de services techniques, administratifs, logistiques font partie de la première catégorie. Transmise de bouche à oreille, leur réputation ne saurait suffire à évaluer leurs performances. Les CR-SV doivent, en cette matière comme en tant d'autres, examiner les normes, dresser des annuaires, fréquenter les salons, susciter des rapprochements. Les critiques et les éditeurs, les libraires et les disquaires appartiennent à la seconde. L'avis des journalistes et des responsables de collection accompagne l'auteur jusqu'au seuil de l'auditeur ou au siège du spectateur. Certains éditeurs offrent à l'œuvre une vie antérieure à la représentation, quelques-uns lui en assurent une postérieure, avec l'aide des détaillants. Bref, là encore une collaboration étroite doit se développer entre les pôles de ressources, d'une part, les maisons d'édition et les revues, d'autre part, ne serait-ce que pour favoriser l'échange de bons procédés d'un circuit de diffusion à l'autre, afin que les ouvrages, les disques et les produits documentaires participent plus étroitement à la vie du spectacle.

Annexes

En dehors du dossier administratif et méthodologique de l'étude, les annexes comprennent: une base de données sur cinquante centres et pôles de ressources (classés par discipline et par nature), un répertoire de plus de deux cents organismes cités, des tableaux comparatifs entre cinquante centres et pôles de ressources, une bibliographie générale, la liste des publications récentes des centres de ressources, un annuaire de sites Internet, toutes ces pièces étant également accessibles en ligne sur un site expérimental du ministère de la Culture. Vingt dossiers documentaires (classés avec le concours d'Eva Lovato) et deux cédéroms (portant la base élaborée par Elisabeth Elie) ont par ailleurs été déposés à la Médiathèque de la DMDTS..

Table des matières

TOME PREMIER - L'ÉVENTAIL DES MISSIONS

TOME SECOND -LA PALETTE DES COMPÉTENCES ET DES DISCIPLINES

TABLE DES ANNEXES